

# الألمية (Dolorisme) أو الألم المبدع

الدكتور محمد مرشحة

مدرس الأدب والنقد في الغرب والأدب  
المقارن، في جامعة حلب، كلية الآداب،  
قسم اللغة العربية

ARCHIVE

للألمية (الدولوريسم Dolorisme) وذلك  
لأنه نبه الباحثين المهتمين بالعلوم  
الإنسانية إليها، فأخذوا يدرسون الجانب  
الإيجابي للمعاناة، مؤكدين القيمة  
الابداعية للألم الجسدي والمرض بشكل  
رئيس.

هذا عرض لما سنجده في هذا البحث،  
آملين أن يستطيع إعطاء فكرة عن المعاناة  
البناءة والإيجابية.

## الألمية (Dolorisme) أو الألم المبدع

### ١- المقدمة:

لعل البحث يتطلب منا أن نتحدث عن  
المعاناة قبل الخوض في الحديث عن  
الألمية. ذلك أننا نظن أن الاستمرار في

ملخص البحث ومسوغاته  
بادئ ذي بدء، نحب أن ننوه إلى أننا  
اخترنا هذا لأننا نظن أنه بكر، ولم يعالجه  
أحد قبلنا من الباحثين العرب، ثم نريد  
فضلا عن ذلك أن نلفت الانتباه إلى المعاناة  
التي تحمل الجانب الإيجابي، منبهين إلى  
قيمتها الابداعية.

يحاول البحث الكشف عن الجانب  
الإيجابي للمعاناة إذن، منبها إلى أن  
المعاناة ليست مهدمة ومخربة للذات  
الإنسانية، فقط، بل قد تكون إيجابية  
أيضا، وتصبح بناءة أحيانا، أو ضرورية  
للإنسان، كما أن هذا البحث يركز على  
فوائدها النفسية والابداعية.

والواقع أننا نظن أن الفيلسوف جوليان  
تب Julien Teppe هو المكتشف الحقيقي

الأذهان.

وإن الممارك الطاحنة في كل مكان من العالم حاليا، تعصف وتسبب بلا نهاية الآلام الشديدة.

ولا يمكننا نسيان المجاعة التي يموت بسببها مئات الناس في أفريقيا كل يوم، بعدما ذاقوا أسوأ أنواع المعاناة التي نتجت من نقص الطعام، ونضيف أيضا مرض نقص المناعة «الايدين» الذي يقتل حاليا الكثير من أبناء جنسنا ولا نستطيع أن نكتشف لقاحا فعلا يستطيع التغلب على هذا المرض الخبيث.

ولاشك أنه في ظل هذه الظروف ينبغي الإسراع في الحديث عن هذه المشاكل كلها وعن المعاناة خصوصا، ويجب على الأقلام أن تهتم بها، لتلفت الانتباه إلى هذا الذي يخيفنا.

ويمكننا أن نذكر أن العلوم الانسانية يمكنها أن تصبح، في الدرجة الأولى، في خدمة الفرد الذي يهتم به الكتاب بأعمالهم، بحيث يتقنون صرخات ضحايا المعاناة، ويحاولون نتيجة ذلك أن يعرفوا ايجاد الاجابات عن الأسئلة المتعددة المتعلقة بأسباب المعاناة من جهة، وبالبلسم الذي يسمح بتخفيف الألم قليلا، من جهة أخرى، ذلك أن الكتابة الأدبية يمكنها كشف كل شيء يعذب الانسان، وإعادة تنظيم حياته والكشف عن تناقضاتها. وبهذا الشكل فإن معاناة الآخرين يمكنها أن تعلمنا الطريقة التي نستطيع بها محاربة الألم والقلق. وقد تكشف لنا جوانب إيجابية كانت غائبة عنا. والنتيجة أننا نضع في ذهننا السؤال التالي: كيف نستطيع فهم المعاناة والتعلم منها في الأدب؟ والحق أن الفنون والكتابات الأدبية تستطيع أن تقرب مباشرة الانسان من آلامه، أحسن بنا من

الوجود مظهر من مظاهر المعاناة والألم في أغلب الأحيان.

وقد لا نتجاوز الحقيقة كثيرا إن ذهبنا إلى القول: إن حياة الانسان تتطلب المعاناة، ويبدو أن هذا الأمر يتفق وحقيقة الوجود. صحيح أن الناس كلهم يعانون بلا توقف، إلا أن هذه المعاناة يفهمها كل إنسان على أنها ظاهرة جد عادية ومألوفة، حتى إننا لا نحاول إلا نادرا أن نفسر تماما منشأها، لكي نتوصل بعد ذلك إلى تحليل نتائجها، ومع ذلك، فلا يجوز نسيان أن الابداع الأدبي يبقى مجالا حرا للإفادة منه دائما، المجال الذي يسمح بأن نأخذ كفايتنا بشرح هذا الأمر، لكون الكاتب يحس غالبا بأنه المعنى الأول بمشكلة المعاناة الانسانية: إنه يهتم بتحليل كل شيء يتعلق بالآخرين، وبكل ما يساعد على كشف ودراسة أهمهم ومعاناتهم، أو قد يساهم في الوقت ذاته بتسليمهم، بطريقة ما. والنتيجة أن الكاتب بوساطة الأدب يحاول فحص إشكالية الكون حيث يجد المخلوق الانساني نفسه في صراع دائم والأنواع المختلفة من المعاناة، لذلك فإن الكاتب بصفته ممتلكا لموهبة جد متميزة تساعده في الاحساس الدائم بكل شيء يتعلق، بالعبث وبما هو غير عادي، أو نقول اختصارا بالألم، لعله الأول الذي يريد ويستطيع اكتشاف المعاناة وفهمها (١).

والحق أننا نهتم بموضوع المعاناة في القرن العشرين الذي يصبح حاليا طريقا مملوءا بأنواع الآلام كلها سواء منها النفسية أو الجسدية. إذ أن العلم في تطور مستمر اليوم، وكذلك تبدو آلات الحرب مدمرة بشكل مؤسف. نذكر أن هذا القرن شهد حربين عالميتين عانى منهما العالم، ومازالت نتائجها المأساوية حاضرة في



«يمكن تلخيص معنى الألم بكلمتين اثنتين: انذار واخفاق، انذار بالألم العصبي الذي له فائدة معينة، بالتأكيد، وأما الاخفاق فيحمل بين طياته الدعوة الفردية إلى شروط حياة أكثر ايجابية» (3).

ونستطيع أيضا اكتساب فوائد كثيرة من المعاناة، ونعتقد أننا تكسبنا فوائد أخلاقية، ولعلها تستطيع تطهير الانسان المعاني بحيث يصبح أقل عدوانية وأكثر انسانية. إذ أن آلامه الشخصية يمكنها أن تنبهه إلى آلام غيره، فتجعله مرهف الحس، ذا نظرة إنسانية ايجابية تحمل قيم الانسان الحق. إضافة إلى الخبرة التي تحملها إليه، الخبرة في معرفة طبيعة المعاناة، وربما الخبرة في البحث الصحيح عن طريقة تخرجه وغيره من الآلام، وقد تثير لدى الآخرين مشاعر التعاطف التي تساعد في المقاومة الفعالة لمختلف أنواع الآلام. والنتيجة أنها قد تقوي عوامل الاستمرار والتحمل في الحياة، سواء أكانت محزنة أو مفرحة. ثم إن لها تأثيرات هائلة، حتى إن بعضهم مثل توماس س. اسزاس Thomas S. Szasz، مضى يزعم أن الانسان الذي لا يعرف الألم «يجهل السعادة أيضا والسرور والحماسة والإلهام ومشاعر مستحبة أخرى» (4).

صحيح أن هذا المفكر يبالغ في زعمه هذا، إلا أنه لا ينبغي لنا أن نتجاهل أيضا أن الانسان هو وحده بين المخلوقات الذي يعرف قيمة الألم ويدرك كنهه وأبعاده، كما أن بيده القدرة على ايجاد مخرج وبلسم لمعانته أحيانا. وهكذا تأخذ المعاناة أبعادا ايجابية، وتنقل من وظيفتها التهميدية إلى وظيفتها البناءة والايجابية، بحيث تنبه الانسان إلى قدرات نادرة كانت موجودة

جهة أخرى أن ننسى أن التقاليد الأدبية تتكلم بلا توقف على الانسان الذي يعارك أشد أنواع المعاناة إيلاما؟

وتبقى مشكلة المعاناة هي المشكلة الأساسية التي يحاول كل فرد إيجاد تفسير لها، راغبا في العثور على مخرج أو بلسم للتخلص منها. ولكنها تظل، مع ذلك، حتمية، ويتعذر تجنبها وتجنب مظاهرها المختلفة، سواء أرضينا بذلك أو لم نرض. ومهما يكن من أمر، فإن المعاناة بنوعيتها النفسية والجسدية تظل شديدة ويصعب التصدي لنتائجها المأساوية.

لذلك سنحاول في هذا البحث أن نكتشف الجانب الخفي للمعاناة، أي الجانب الايجابي، ذلك أن الفكرة الشائعة عن المعاناة أنها مهدامة ومخربة للذات الانسانية، بيد أن هناك مفهوما آخر للمعاناة متناقضا لمفهوم المعاناة السلبية. ونقصد الوظيفة الايجابية لها. ثم ينبغي أن نلاحظ جيدا أن الألم هو من أعراض المرض، ويبدو مفيدا إذن. ويصبح بناء أحيانا، أو بتعبير آخر ضروريا للإنسان لأن له أثرا في التنبيه إلى الخلل الذي يعترى جسده من أمراض، صحيح أن المعاناة شالة ومقلقة، بيد أنه لا يجوز تجاهل مؤثراتها الايجابية خاصة ولا فوائدها النفسية ولا الابداعية أيضا.

## 2- فوائد نفسية للمعاناة (2):

فإذا كانت المعاناة تعكس التشاؤم غالبا، فلا ينبغي تجاهل فوائدها الواقية ولا فوائدها التي من الممكن أن تجعل الانسان أكثر احساسا بالحياة التي تكون آلامها، إذ ذاك مبررة، وإن الطبيب جاك بريكو Jacques Bricout يعي تماما هذا الجانب الايجابي للألم، بقوله:

Apologie pour L'anormal, Manifeste du dolorisme, Dictature de la douleur.

ونظن أن الفيلسوف الفرنسي جوليان تب Julien Teppe هو المكتشف الحقيقي للألمية وذلك لجهوده الكبيرة في مجال شرح هذا المصطلح وفي تنبيه الباحثين المهتمين بالعلوم الانسانية إليه، بحيث أخذوا يدرسون الجانب الايجابي للألم، وليس جانبه السلبي، فقط وأننا لنلمح إصراره على القيمة الابداعية للألم في تعريفه الألمية على النحو التالي:

«إن الألمية المذهب الذي يمنح أهمية كبرى للألم الجسدي بشكل رئيس، ولا ينحصر عمله في أنه يوقف الحركة النشطة للحياة فقط، بل إنه يسمح للعقل بأن يملك السيطرة الفعالة التي تدفعه إلى الابداع الفني والأدبي ...» (7). ولقد ذهب جوليان تب Julien Teppe إلى أن: «المرض على الرغم من كونه يكتب مواهب الإنسان البسيطة» (...) لكن له المؤثرات الايجابية في توسيع وتنقية وتعميق رؤيتنا للأشياء ...» ولا هدف للألمية إلا إشهار هذه المنفعة الأكيدة» (8). ثم يتابع، قائلاً:

«ويمكنني إضافة إلى ذلك أن أذكر الأحياء والكتاب الذين ألهمهم الألم نبرتهم الجميلة مصادفة، مثل لامارتين Lamar-tine أو فيكتور هيغو Victor Hugo ...» (9)، ثم يستأنف شرحه قائلاً: «إن من المحتمل، ولم لا؟ ألا يكون سانت بوف Sainte - Beuve الناقد الحاذق دائماً إن لم يكن قبيحا» (10). ويختتم حديثه قائلاً:

«إن الألمية تستمد غذاءها من اللحم، وتسجل بقاءها في الأعمال الابداعية، والنتيجة أنها تنتمي إلى الخبرة والعلم ...» (11)

في ذاته ومخبة، وتنتظر الفرصة المناسبة لتستيقظ، وتجعله مبدعاً لافتاً للانتباه، والحق أن الأمر يتعلق بالألمية (Dolorisme) أي الألم المبدع.

### 3. فوائد ابداعية للمعاناة: الألمية (Dolorisme)

صحيح أن المعاناة تشل الكائن الانساني وقد تدفعه إلى درجة يتمنى فيها الموت أحياناً، ليتخلص من الآلام كلها التي يعاني منها، لكن لا ينبغي لنا أن نتجاهل أنها قد تساهم في إغناء المعرفة الانسانية، فتصبح هكذا مصدر التقدم الفني والأدبي والعلمي أيضاً... ذلك أن فوائد المعاناة قد تنبه إليها باحثون مهتمون بما تثيره في ذات الانسان من طاقات كانت حاضرة لديه في الأصل، ولكنها تخرج إلى الوجود في صورة جديدة أكثر اشراقاً، بحيث تطفئ على الجانب التشاؤمي منها ولعل الباحث جاك بريكو Jacques Bricout قد استطاع أن يشرح هذه الفكرة التي أسهبنا في الحديث عنها:

«يقيد الصوفيون والكتاب من الألم فائدة مؤكدة».... «وأن الفائدة الابداعية للألم لا يستهان بها» (5) فهل يريد الحديث عن الألمية (Dolorisme)؟ والواقع أن الألمية (Dolorisme) هي من اكتشاف بول سودي Paul Souday الذي عرفها قائلاً: «إنها نظرية منفعة الألم، والضرورة، وسمو الألم» (6).

وزعم الكاتب الفيلسوف أندريه لالاند Andre Lalande أن الكلمة أعاد جوليان تب Julien Teppe ذكرها في كتابه تمجيد غير العادي، وبيان الألمية، وتسلب الألم

ولا يكتفي جوليان تب بهذا، بل يحدثنا عن الفيلسوف والكاتب الفرنسي الكبير جان جاك روسو J. Jacques Rousseau، معتقداً أن هذا الأخير كان يعاني شذوذاً جنسياً كان له عظيم الأثر في عبقريته اللافتة للانتباه: «لعل فلسفته كلها وجوده وأعماله يمكن تفسيرها بشذوذ جنسي» (12). ومما لا شك فيه أن هذا الرأي يبقى ذاتياً ويمكن أن يدحض بسهولة إن أردنا العودة إلى حياة روسو وإلى الظروف الاجتماعية التي عاشها. ذلك أنه نشأ في أسرة فقيرة نسبياً، وقد يكون عامل الفقر سبباً مباشراً في فلسفته الانسانية وفي اتخاذه من الطبيعة ملاذاً وفي البحث عن حلول ايجابية تخدم الانسان. ولا يمكن أخذ رأي تب على أنه الحقيقة الصادقة والصالحة للتطبيق، بالنسبة إلى روسو، إذن. ثم إن سلمنا بهذا الرأي فمعنى ذلك أن ننتظر من الشاذين جنسياً الإبداع، بيد أن الشاذين معظمهم هم يكونون فاشلين دراسياً، ومخربين لكل ما هو جميل حولهم.

ولا يبقى جوليان تب عند الشاذين جنسياً، بل يبحث في المضطربين عقلياً عن الإبداع، معتقداً أن المجانين عباقرة، ومحاولاً الاستناد إلى زعم مارسيل بول Marcel Boll أن كبار الفنانين المبدعين هم مجانين كلهم، ذلك أنه تشحن نفوسهم بالخبرة الكافية في فترات الضغط النفسي المؤلمة، ثم نجدهم - في لحظة الحماسة التي تتبع ذلك - مأخوذين بجنى الالهام، فيتجاوزون قدراتهم الذاتية، ويصلون إلى الإفصاح الكامل عن ابداعهم برحابة صدر» (13).

وهو راسخ الاعتقاد بأن الألم يولد الإبداع، وبأن الاضطراب العاطفي

وثمة عدة ملاحظات نود أن نذكرها هنا، وهي متعلقة بالتعريف الذي شرحه تب في كتابه المذكور، وتتعلق بالملاحظة الأولى باهتمام تب بالألم الجسدي تحديداً، متجنباً الحديث عن الألم النفسي (في تعريفه). والواقع أن للألم الجسدي تأثيراً لا يستهان به في الانسان، ولا سيما إن كان هذا الألم ناتجاً من عاهة مستديمة أو من مرض عضال. ولكن لا يجوز أن ننسى أن للألم النفسي فوائد لا تقل أهمية ولا خطورة عن الألم الجسدي أحياناً. وأما الملاحظة الأخرى فتتعلق بأعمال العقل في الفترة التي يتعذر فيها رؤية الجسد نشاطاً وسليماً من الأمراض، صحيح أن هناك علماء وأدباء كثيرين كانوا بارزين في اختصاصاتهم، وكانوا أصحاب عاهة أو يشكون من أمراض مؤلمة، إلا أن هذا لا يعني بالضرورة أن ننسى أو نتجاهل أيضاً حقيقة مفادها أنه وجد الكثير من العلماء والأدباء الذين سجل الزمان أسماءهم في صفحاته المشرقة وكانوا لا يشكون من أمراض أو عاهات. ولكننا مع ذلك نتفق وإياه في أن الألم هو الدافع القوي وهو المحرض على الإبداع والتعويض: تعويض النقص وتجاوز العاهة، ويكون الألم هو الحافز أو هو «الموتور» المحرك للطاقة الخفية الكامنة في النفس البشرية. ولعل القارئ يلاحظ أن تب يذكرنا بكتاب عرب مشهورين كان لألمهم الأثر الكبير في إبداعهم الأدبي والفكري. ومن منا ينسى أبا العلاء المعري وأثر عاهة فقدان البصر في شعره وفكره المتطورين كثيراً؟ ثم من منا يتجاهل جمال شعر بشار البصير الذي لم تمنعه عاهته التي ألمت طوال حياته المعذبة التي عاشها من وصف أدق التفاصيل في الأشياء الحسية؟



ثمرات معاناة آلمته أحيانا، فأضحت في نفسه مشبعة بالتشاؤم وبالأحاساس المر بكل ما يتصل به من أشياء ومشاعر، لذلك، فإننا نظن أن الشعر الحق هو ذلك الشعر النابع من الألم، من تجربة مؤلمة عاشها في لحظة زمانية معينة. إذ أن الشعر هو - فيما نحسب - ينطلق من النفس فيجسدها ويعبر عنها بكلمات صادقة وكاشفة للمعاناة أيضا.

ولعله يمكننا أن نذكر استطرادا أن القرن العشرين هو قرن الألم، ويخيل إلينا أن التغيرات الايجابية التي طورت الانسان في كل مكان لم تكن لتتروى النور إن لم تكن قد تراكمت المعاناة النفسية والجسدية غالبا عند الانسان الذي مضى يبحث دون كلال أو ملل عن مخرج تخلصه منها.

ينبغي إذن، انتظار أعداد معينة من المكاسب المطمئنة والمقنعة وحتى المفيدة، وإلا فتصبح المعاناة عبئا جديا ثقيل على الجهد الانساني، وهما كاملا لقدرات الانسان الجسدية والنفسية معا. والنتيجة أن الخسارة الناتجة من ذلك يمكنها أن تجعل الانسان المتألم كثير التشاؤم، ذلك أن شروطه الانسانية التي تظل، في ظلنا، معرضة لجهل الشيء كله، لا تعطيه أية فرصة للاقترب من الأمل الحقيقي الذي يرتبط به الأمل المبدع.

#### 4- دراسة تطبيقية لنظرية الألمية:

تتعلق هذه الدراسة بمدى قابلية هذه النظرية للتطبيق إن تناولنا وضع الكاتب الفرنسي مارسيل إيميه Marcel Ayme (1902 - 1967). ذلك أنه عانى كثيرا من الأمراض الجسدية والنفسية، وكان في الوقت نفسه كاتباً أثر في عصره بكتابات الروائية والمسرحية.

والنفسي يدفع إلى الالتفات إلى الشيء الخفي في النفس الذي لم يفقد، أي الأساسي وكل ما يشكل الشرف الانساني: المتعلق بالخيال والالهام. لذلك نجده يبجل الألم، قائلاً «إن البلمس موجود في المرض، والطمأنينة حاضرة في كل ما هو غير نفسي، فلتعش الألمية، إذن» (14). أنجرو على الاعتقاد والحالة هذه بأن هذه الفكرة يمكنها أن تشرح بطريقة غير مباشرة قصيدة لألفرد دو ميسيه Alfred de Musset، وعنوانها ليل في تشرين الأول Le Nuit d' Octobre؛ حيث لا يمكننا إلا أن نعبر عن إعجابنا بهذا التقرير. لنقرأ الأبيات التالية التي تميل إلى تبيان قيمة هذه المعاناة الملهمة:

لله «...» الإنسان متعلم والألم معلمه،

ولا يعرف أحد مالم يعان،

إنه قانون قاس، ولكنه عظيم،

قديم قدم العالم والقد،

فلكي نتعمد يجب أن نشقى،

وإنه ينبغي شراء كل شيء بهذا الثمن

الحقير،

فلكي ينضج الحصاد يحتاج إلى

سقاية،

وليحيا المرء ويتنفس، يحتاج إلى

الدموع «...» (15).

وإذا كان الشاعر هنا جدي متشائم في نظرته السوداوية إلى الحياة وإلى الكون، فلأنه يعتقد أن الألم يظل ضريبة البقاء والاستمرار في هذه الحياة المؤلمة، مؤكداً أن الحزن والدمعة هما صورتان من صور الوجود.

إذ ندرس هذا الشعر الفرنسي هنا، نحب أن نشير إلى أن الشعر عامة يعد انعكاساً لتجربة شعورية عاشها شاعر ما في فترة من فترات حياته. وهي ثمرة من



روايته الأولى Brulebois التي جعلت منه كاتباً روائياً متميزاً.

وثمة افتراض آخر هو أنه اختار مجال الابداع الأدبي، لأنه اضطر إلى ترك المدرسة التي كان يتابع فيها تحصيله العلمي، ليصبح مهندساً، إذ أخبرنا قائلاً:

«بعد حصولي على الشهادة الثانوية العلمية عام 1919، أفدت من منحة داخلية، ودرست في ثانوية بيزانسون في الصف التحضيري للرياضيات الخاصة، ولكن مرضاً مؤلماً جعلني أترك دراستي (فلو قدر لي أن أصبح مهندساً، لما خطرت ببالي فكرة التأليف الروائي، ولا شك في ذلك)» (18).

لعل هذا الافتراض الثاني هو الأقرب إلى الصواب، ذلك أن الألم غير كاف وحده لجعل الإنسان العادي كاتباً بين ليلة وضحاها، فالألم ناتج هنا من المرض الجسدي الذي يعيق الإنسان عن التفكير، إن كان شديداً. لذلك نرجح أن أيميه أراد أن ينتهز الفرصة ليكتب أملاً في العثور على مخرج بيده عن الاحساس بالملل والضجر.

ثم إن سلمنا أن الألم هو الذي جعله كاتباً مبدعاً، فإننا نراه بعدئذ يعلن أن الحاجة المادية قد دفعته إلى الاكثار من كتابة الروايات في فترة لاحقة (19).

وهكذا كان الفراغ والحاجة من العوامل التي دفعته إلى الابداع الأدبي، على الرغم من أنه عانى أمراضاً كثيرة وآلاماً سببها الحرمان والاحساس بالوحدة. فإن كان الألم قد ساهم في ابداعه. فلأنه عمق احساسه بتناقضات الحياة والناس، ولم يكن السبب المباشر في جعله كاتباً روائياً ومسرحياً.

والنتيجة أن نظرية تب Teppe، إن جاز تطبيقها على بعض الكتاب وعلى بعض

ولعله من المفيد أنه نذكر أن نشأاً يتيم الأبوين، ذلك أن أمه ماتت ولما يتجاوز السنتين، وحرم كذلك من حنان أبيه الذي دفعه إلى جدته لتهتم به، ثم فجع بوفاته أخيه البكر فتأثر كثيراً، حتى إنه كان يستيقظ ليلاً خائفاً، فأدى ذلك إلى إصابته بمرض مؤلم (16).

فنحن هنا أمام نفس معذبة عرفت الألم إذن، وقد يكون لهذا الألم أثر في تعميق رؤيته للحياة وفي توجيه فكره وجهة جد تشاؤمية.

ولما صار فتياً حاول أن يشق طريقه بنفسه، فعمل في حالات متعددة ليكسب قوته، ومن المهن التي عمل فيها كانت مهنة الصحافة، ومن ثم اندفع إلى الابداع الروائي، فكتب أولى رواياته Brulebois عام 1926، مؤكداً أنها ثمرة معاناته مرضاً ألزمه فراشه أكثر من شهرين (17).

ولكن ينبغي أن نتساءل: هل يمكننا الذهاب إلى أن المرض سببه ابداعه؟ أو نقول بطريقة أخرى: هل كان من الممكن أن يبقى أيميه رجلاً عادياً لولا المرض؟

لذلك نفترض أنه كتب أولى رواياته نتيجة اندفاعه إلى الابداع الأدبي بتأثير المرض والمعاناة، ليجد في الكتابة ملاذاً، نستطيع القول إذن: إن الألم هو محرض الابداع، ويتعلق الأمر بالآلمية، فلولا المرض لما استطاعت روايته الأولى أن ترى النور.

ولكن من الممكن الافتراض بأن هناك شيئاً آخر غير الألم دفعه إلى الابداع الأدبي الذي مكّنه من كتابة أولى رواياته. والحق أننا نقصد عامل الفراغ، لأنه بقي طريح الفراش، وحيد نفسه بسبب المرض مدة تجاوزت الشهرين، وهكذا أراد أن يملأ أوقات فراغه بالأدب، ومن ثم وجد نفسه مندفعاً إلى الكتابة، ولا سيما كتابة

## المصادر والمراجع

- Benac H. 1974 - Guide des – I  
idees litteraires, Hachette.
- 2- Bricout J. 1969 - I "Homme et  
la douleur, Hachette.
- 3- De Musset A. 1939 - La Nuit  
d' Octobre, in Poesies completes,  
(Texte etabli et annote par Maurice  
Allem), Bibliotheque de la Pleiade,  
p. 333.
- 4- Laland A. 1968 - Vocabulair  
technique et critique de la philoso-  
phie, p.u.f.
- 5- Murachaha M. 1993 - La Souf-  
france dans le theatre de Marcel  
Ayme, These de nouversite de  
Grenoble 3.
- 6- Szasz T. S. 1986 - Douleur et  
Plaisir, Payot.
- 7- Julien Teppe J. 1973 - Apolo-  
gie pour l'anormal, Manifeste du  
dolorisme, Dictature de la douleur,  
Librairie philosophiquw.
- 8- Vandromme P. 1960 - Ayme,  
Gallimard.

## الهوامش:

\* تعني الألمية الألم المبدع المرادف  
لللمة الفرنسية (Dolorisme). ويعد هذا  
البحث هو أول معرب لهذه الكلمة.

1. انظر Murachaha M. 1993 - La  
Souffrance dans le theatre de Mar-  
cel Ayme. These de nouveau re-

الحالات الاستثنائية التي عرفها تاريخ  
الأدب، يتعذر تطبيقها دائما.  
ولعل دراستنا للكاتب مارسيل إيميه  
برهنت على أنه يصعب التسليم بها  
وتطبيقها عشوائيا ودون ترو أو دراسة  
متأنية للكتاب ولأعمالهم الأدبية.

## 5- نتائج البحث

وخلاصة القول إن اهتمام تب كان  
منصبا على الألم الجسدي تحديدا،  
والمواقف أننا استطعنا أن نتفق وإياه في عدة  
نقاط بالألم الجسدي وأثره الايجابي في  
الانسان، ولا سيما إن كان هذا الألم ناتجا  
من عاهة مستديمة أو من مرض عضال،  
بيد أن هذا لا يمنعنا من الظن أن للألم  
النفسي فوائد أحيانا قد تدفع الانسان إلى  
الابداع الأدبي أو الفني أيضا، إن توافرت  
الظروف المناسبة. ونخالفه في اعتقاده أن  
هناك علماء وأدباء كثيرين كانوا شاذين  
جنسيا أو كانوا مجانين. ذلك أنه وحده  
الكثير من العلماء والأدباء حلقوا أعمالا  
أدبية وفنية في غاية الروعة والابداع  
وكانوا لا يشكون من أي مرض أو عاهة.  
ولكننا مع ذلك نعتقد أن الألم هو الدافع  
القوي وهو المحرض على الابداع  
والتعويض: تعويض النفس وتجاوز  
العاهة، ويكون الألم هو الحافز أو هو  
الموتور» المحرك للطاقة الابداعية الانسانية.  
وعندنا أن الانسان قادر على التغلب  
على ظروف حياته السيئة، بابداعه وعقله  
الذين يعملان دائما، بغض النظر عن  
تعطل قواه الجسدية، وليس ضروريا أن  
ننتظر من الانسان المريض الابداع وإنما  
ننتظر ذلك من كل انسان يملك عقلا  
وشعورا، ويملك احساسا بمسؤوليته  
تجاه خالقه وقومه ووطنه.

- gime, Universsite de Grenoble 3.
- Benac H. 1974 - Guide des انظر 2  
idees litteraires, Hachette, p.375.
- Bricout J. 1069 - I' Homme et 3  
la douleur, Hachette, p. 155.
- Szasz T. S. 1086 - Douleur et 4  
Plaisir, Payot, p. 231.
- Bricout J. - op. cit., p184. 5
- Lalande A. 1968 - Vacabulaire 6  
technique et critique de la philoso-  
phie, p.u.f..
7. لقد أعد هذا التعريف أندريه لالاند  
Andre Lalande، وضعه جوليان تب  
Julien Teppe (انظر: المرجع نفسه).
- Julien Teppe J. 1973 - Apologie 8  
pour L'anormal, Manifeste du dolo-  
risme; Dictature de la douleur, Li-  
brairie philosophique, p. 54.
- .Ibidem, 75. 9
- .Ibidem, 77. 10
- .Ibidem, 78. 11
- .Ibidem, p.39. 12
- .Ibidem, p.40. 13
- .Ibidem, p.4. 14
- De Musset A. 2030 - La Nuit d'. 15  
Octobra, in Poesies completes, (Texte  
etabil et annote par Maurice Allem),  
.Biliotheque de la Pleiade, P.333
- .Murachaha M. - op.cit, p. 337. 16
- Vandromme P. 1960 - Ayme, 17  
.Gallimard, p.44
- .Ibidem, p. 43. 18
- Murachaha M. - op. cit, p. 19  
.339



# كوميديا الإبداع

## في الفن والشعر الفرنسي المعاصر

د. علي أسعد / باريس

التحليلية. كما أن عمق العمل الفني أصبح أهم من سطحه. فالعمق في لوحة روبرانت Rembrandt مثلاً يدعو المشاهد للجوء إلى الرمز وبالتالي إلى تجاوز ما تمثله اللوحة حقيقة، مما يشير إلى أن حدود النتاج الفني أصبحت مفتوحة. لقد قلب الباروك كل المعايير، فخلق عالماً من الخطوط المنحنية والقبة البيضوية الشكل والواجهات الخادعة للنظر، عالماً مبعثراً يقع «مركزه في كل مكان ومحيطه في اللامكان» على تعبير باسكال. ليس أحد ينكر الصدى الذي تركه صوت الباروك على جدران الحداثة في فرنسا وغيرها من البلدان الأوروبية (١). كما أن قلق واضطراب إنسان الباروك الذي شهد ثورة كوبرنيكوس البولوني وغاليليه الإيطالي واكتشاف العالم الجديد لا يختلف في جوهره كثيراً عن قلق إنسان القرن العشرين. فإذا قرأنا رواية جورجيو «الساعة الخامسة والعشرون، وجدنا تفسيراً للوحات «بيكاسو» المشوهة و«تماثيل «جياكومتي» المقددة التي تبرز ملامح التشويه التي أصابت إنسان العصر بسبب انتصار الآلة. وشارت الجوع التي

حدثني فنان تشكيلي عن زيارة أوجعت قلبه وكسرت خياله قام بها لبعض متاحف الفن الحديث في المدن الفرنسية. رحم الله نصر الألوان... أين الفن الفرنسي الحالي من موني ومانيه وسيزان؟ أين هو بيكاسو؟ رغم أن الكثيرين ما زالوا يقفون أمام لوحة بيكاسو ببلاهة دب قطبي أبيض. ما رآه فناننا. والحق يقال - ليس بجميل على اعتبار الجمال شعوراً يلد من توافق وانسجام بين الطبيعة والنفس فغالبية الأعمال الفنية التي تعرض حالياً تصدم المشاهد، لأنها بحالة نشاز مع الطبيعة، لا شكلية وتغتصب المخيلة.

أما «اللاشكلي» Informel فقد جاء كردة فعل على الانسجام الكلاسيكي. ويرجع تاريخه الحديث لعام ١٩١٥ عندما شرع بيكاسو يشوه الوجه الإنساني.

وقضية اللاشكلي هذا تنقلنا في الوقت ذاته لنهاية القرن السادس عشر حيث كان الباروك ب قيمه الجمالية والفنية والأدبية يتصدى للجمود الكلاسيكي. بفعل الباروك أصبحت الحركة أهم من الشكل، والرؤية الشمولية طغت على الرؤية



شيئا فشيئا أو دفعة واحدة العصر والموضة والأخلاق والعاطفة. بمعزل عن هذا العصر الثاني الذي يعتبر غطاء مسليا وفاتحا للشهية.. سيكون العنصر الأول عسيرا على الهضم، غير مرغوب فيه وغير منسجم مع الطبيعة الإنسانية»(2). أين هو إذا «فاتح الشهية» في الفن الفرنسي الحديث؟ وما المعايير التي يمكن اعتمادها لقياس الإبداع فيه؟

عندما منح الفنان الفرنسي جان دوبوفيه Dubuffet أعماله لمتحف فنون الديكور أراد بذلك أن ينتقم من المتاحف الوطنية التي كان يسميها «قلاع الثقافة». وقد برر هبته تلك بقوله: «إن الإبداع الفني سيبقى معارضا للثقافة وبقدر ما تحصن الثقافة ويدافع عنها (...) بقدر ما يختفي الإبداع الحقيقي للفن»(3).

لا يختلف فن الرسم والنحت الحالي في فرنسا عن الموضة كثيرا، هذا ما أوحى به فرنسيس بيكابيا Picabia في رده على سؤال وجه إليه حول إمكانية بناء متحف حقيقي للفن الحديث في باريس وطبيعة هذا المتحف:

«إنني أعتقد وبالنظر لعقلية معظم الفنانين الحاليين وحتى ذوي الشأن والأهمية منهم أن المتحف الذي يليق بأعمالهم الفنية هو عبارة عن مخزن «نوفوتيه» ضخمة»(4).

أما عالم الاجتماع جان بودريار Bau-drillard الذي زار معرضا فنيا افتتح العام الماضي بمركز جورج بومبيدو عنوانه «المذكر والمؤنث - جنس الفن» - "Masculin le Sexe de L'art" Feminin، كتب مقالا لاذعا حوله في صحيفة «ليبراسيون» تحت عنوان «مؤامرة الفن»(5). قال بودريان بأن الفن الحديث يعمل على هدم الشيء وتصوره. كما أن الأشياء المعروضة بلغت

أثبتت أن الإنسان يمضي نحو الهاوية. وهكذا فإن العمل الفني لا يمكن أن يكون ببساطة مرآة للعصر ولا مجرد لعبة شكلية على هامش التاريخ.

إنه علاقة جدلية بين ثقافة الحاضر وثقافة الماضي، أي واقعة اجتماعية شاملة. لم يعد المحكم مقياسا لقيمة العمل الفني. ويكفي أن نزور متاحف الفن الحديث في فرنسا لنقرر بأن ما نعتبره عايدا وتافها هو ظاهرة ثقافية معاصرة.

هذه الدراسة تلقي الضوء على أحد جوانب الفن الفرنسي الحديث الذي يدعي إنكار الفنية بالحد من التداخل الانفعالي العاطفي بين المشاهد والنتاج الفني. إن في ذلك كما سنرى لعبة كوميدية تحفزنا على التساؤل عن ماهية الفن.

فالفن المفهوماتي Conceptuel على سبيل المثال، بمظاهره المتعددة، لا يقلص الفن بجعله مفهوما أو فكرة إنما يشكل فكرة عن الفن، أي أنه مشروع ثقافي. لذلك لا يجوز النظر للظاهرة الفنية. إلا بمنظور عالم التلقي الإيديولوجية الثقافية، كذلك هو أمر الكتابة، فلم يعد بالإمكان معالجة الأدبية بمفردات لغوية راديكالية. بل إن التوكيد على حرفية النتاج الفني يؤدي أحيانا إلى قذف المتلقي خارج الإطار الحيزي- الزماني المباشر الذي تفرضه قراءة النص أو رؤية العمل الفني.



لما كان النتاج الفني يقيم علاقة جدلية بين الماضي والحاضر، فإننا نحتاج إلى تعريف للجمال يأخذ بالحسبان هذه العلاقة. هذا التعريف نجده لدى الشاعر شارل بودلير:

«الجمال هو عبارة عن عنصرين: عنصر أولي لا يتغير وصعب التحديد.. وعنصر نسبي وظرفي زماني، يمثله

منظور اجتماعي - أخلاقي، مغفلا العنصر الآخر، «العنصر الأزلي الصعب التحديد» الذي تحدث عنه بودليير في تعريفه للجمال. يجب أن نعترف بصعوبة إدراك قيمة الأعمال الفنية الحديثة بمعزل عن إطار جدلي اسطاطيقي. ونقصد بالإسقاطيقي «مجل الأسئلة الناجمة عن العلاقات بين السياقات - في العالم والتاريخ - والعقليات والأحاسيس من جهة، وأشكال التعبير من جهة أخرى» (7). إننا نلاحظ الإسقاطيقي هنا بمسألة الذوق والملاحظة والإدراك، فخطأ علم الجمال Esthetique هو أنه لم يعتبر بأن إدراك الأشياء يقترن بتجربة المشاهد الذاتية، كما أن ارتباط الفن بالثقافة لا يسمح للعمل الفني بالوجود عبر خصائصه المرئية فقط.

تنبغي الإشارة إلى أن علم الجمال هو الفرع الفلسفي الذي يعالج الفن. ويرجع منشؤه للقرن الثامن عشر، حين لجأ (الكسندر بومغارتن Baumgarten) إلى اللغة اليونانية بغية التعبير عما سماه «علم الملاحظة» (أو «علم المعرفة الحسية» كما يقول (مونرو بيردلي Beardsley). ولقد فرق (بومغارتن) بين العالم المدرك بالحواس Percu والعالم المدرك بالعقل والمعرفة Su. اختص علم الجمال بدراسة العالم الحسي، وتمت كذلك تحت رعايته دراسة الفنون. وازداد اهتمام علم الجمال بالتجربة الحسية حين ابتكر فلاسفة ذلك العصر «ملكة الذوق» لمحاكمة رذات الفعل الإنسانية أمام الجمال. ولم يقتصر علم الجمال على دراسة الظواهر الفنية وحسب، وإنما اهتم كذلك بالظواهر الطبيعية. ومن هنا يأتي الغموض في الحدود الفاصلة بينه وبين فلسفة الفن بشكل عام. هكذا اعتبر العمل الفني بمثابة شيء جمالي، أي إدراكي يقع تحت الحواس.

من التفاهة حدا حمل المشاهد على الاعتقاد بأنها تنطوي على سر ما. إن المشاهد يقع في فخ هذا الفن الذي يدعي السطحية والتفاهة بمفردات هي أصلا سطحية وتافهة. فما معنى أن تعرض أشياء خلالية في مجتمع تحررت فيه كل الرغبات الجنسية؟ لعل فرنسا تلعب كوميديا الفن كما لعبت بلدان أخرى كوميديا الإيديولوجيا أو السلطة. كإيطاليا وغيرها، ذلك أن رفع التافه والسطحي إلى مستوى فني لا يتحقق - على حد تعبير دوريارد - بمفردات سطحية. فتعرية المعنى وفن إخفائه هما ميزة استثنائية اتسمت بها بعض الأعمال الفنية النادرة التي ينبثق عدم فيها من نظام شاراتها الداخلية.

لا شك أن عالم الاجتماع على حق فيما قاله. بيد أن هنالك مفهوما يلفت الانتباه ذكره بعجالة في مقالته ألا وهو «الأنامورفوز» Anamorphose الذي يعني التزييف والتشويه، أي حالة تبدو فيها لوحة ما مزيفة فإذا نظر إليها من زاوية معينة بدت قوية. يقول بودريارد:

«إن الفن بلغ من السطحية درجة يصعب فيها اعتباره تافها ودون جدوى، تماما كما يحدث في «الأنامورفوز» إذ لا بد من وجود زاوية تتخذ من خلالها هذه الإشارات معناها الكامل لا نستطيع للأسف في الوقت الحالي رؤية هذه الأشياء المعروضة إلا بشيء من اللامبالاة الساخرة».

لكن «التزييف» هو تقنية تشكيلية استخدمه الرسامون والشعراء الإيطاليون في القرن السادس عشر - مثل الفنان أركيمبولدو Archimboldo (6).

أما لماذا لم ينظر «بودريارد» للأعمال التي تحدث عنها من منظور جمالية الباروك، فلأنه اقتصر على النظر إليها من منظور ثقافة العصر والموضة والأخلاق، أي من

على الرغم من الدروب الجديدة المتعددة التي سلكتها فلسفة الفن في القرن العشرين، ما زال علم الجمال يؤيد الفرضية القائلة بأن العمل الفني هو شيء يدرك بالملاحظة.

بيد أنه تطالعنا أشكال فنية كالآدب لا تنسجم مع قالب نظري مبني على الطبيعة المرئية الإدراكية Perceptive للفن. فإدراك الكلمات المطبوعة لنتاج روائي ما لا تعني إدراك أدبيته، لأن أدبية الرواية تتكون من عناصر لغوية مجردة ومزاياها الجمالية لا تقتصر على المقول الحرفي الدال.

وهناك أعمال مشهورة تؤيد ما نذهب إليه. فحين ننظر لأعمال الفنان (مارسيل دو شامب) Du champ دون تجاوز واقعها المباشر، نلمس صعوبة في تمثيلها وإدراكها. لنعطي مثالا على ذلك. لقد أراد (فوشام) من خلال لوحته المشهورة "L. H. O. O. Q"، في مرحلتها الأولى، أن ينتهك القداسة الطوطمية التي أحاطت منذ فترة طويلة بلوحة «الجوكندا» (ليوناردو دافنشي)، إذ أنه وضع لوجه الموناليزا شاربا ولحية، ثم قام في لوحة ثانية بإزالة الشارب واللحية بحيث تتشابه لوحته مع لوحة ليوناردو ووضع في أسفلها العنوان التالي: "L. H. O.O.Q" حليقة الذقن».

اللوحة الأولى تسخر من الجوكندا، خصوصا أنه إذا لفظنا الأحرف "L. H. O. O. Q" بالفرنسية، حصلنا على الجملة البذيئة Elle a Chaud au Cul التي تعني ما تعنيه. أما اللوحة الثانية فهي تشعرنا بأن (ليوناردو) هو الذي رسم لوحته انطلاقا من لوحة دوشام الأولى وليس العكس. الغاية من هذه العملية هي قلب المجرى الزمني وإقامة مشروع استعلائي سلطوي تعويضي.

إن ما تمثله لوحة (دوشام) ليس مهما،

سيما وأن الفنان (فرنسيس بيكابيا) هو الذي نقل لوحة الجوكندا عن لوحة ليوناردو في المرحلة الأولى نزولا عند رغبة (دوشام). وبالتالي فإن العمل الفني يعتبر بمثابة مشروع تصويري Concep-tuel أي فكري ثقافي.

كثيرة هي المحاولات التي تسعى إلى جعل العمل الفني مشروعاً ثقافياً يلغي بشكل كامل أحيانا السمات المرئية. وعلى سبيل المثال نظم الفنان (روبير باري Bar-ry) معرضاً استمر اسبوعين في صالة Art & Projct، لكنه لم يعرض أي شيء على الإطلاق إذ أنه طلب من المسؤول عن الصالة أن يكتب على بابها الخارجي: «ستبقى الصالة مغلقة طيلة فترة المعرض» (8).

توجد ظواهر مماثلة على صعيد الكتابة. فلقد كتب «(بيير مينار) (Menard) كتاباً عنوانه «دون كيشوت» وباللغة الإسبانية لا يختلف على الإطلاق عن كتاب (سرفانتس)، أي أنه نقله حرفياً لكنه كتب اسمه على الكتاب بدلاً من اسم سرفانتس. ولقد أوضح (جيرار جونيت Genette) في كتابه «العمل الفني» (9) أن كتاب مينار يختلف تماماً عن كتاب سرفانتس على الرغم من تشابههما المطلق.

إن الفن الحديث في فرنسا يحاول الانتقام من القداسة التي أحاطت بالفن خلال حقبة طويلة من الزمن. لذلك فإن القيمة الجمالية للعمل الفني تأتي حالياً من قيمته الديالكتيكية.

وعلى حد قول «(نيلسون غودان) God-man)، فلقد استبدل السؤال الكلاسيكي: ما هو الفن؟ بالسؤال: متى يكون هناك فن؟ إن التيار الفني الذي يقال له - Ready Made والذي يعني بالانكليزية «المصنوع الجاهز» كالأدوات الصحية مثل المغاسل والمراحيض... إلخ - يوضح ما نذهب إليه.







في مأزق حرج. فإذا نظرنا إلى قيمتها الفنية من منظور واقعها المادي، فانتنا قيمة العمل الفني الحقيقية ومقاصد الفنان. وإلا فلماذا عنون (دوشام) بكلمة «جدول» Fon-taine الشعرية عملا كالمبولة لا يمت للشعرية بأية صلة؟ ولو ادعينا بأن قيمتها الفنية تأتي ببساطة من الجملة الإنجازية القائلة: «إن س هو عمل فني»، خسرنا هذه القيمة مرة أخرى. هذه هي في الحقيقة الكوميديا التي يلعبها الفن حاليا.

## لكن ماذا عن فن الشعر؟

الشعر الحديث في فرنسا لا ترتفع لغته كثيرا عن المحيط النثري... وهو بعيد كل البعد عن شعر النبوءة، والإبداع فيه لا يرتبط بالإلهام والموهبة والبدهة. فرمز هذا الإبداع هو الهدم.

يقوم الشعر الحديث بهدم التماسك بين «الدال» Signifiant و«المدلول» Signifie في الإشارة للغوية Signe، أي هدم الصلة بين الصورة الصوتية للإشارة ولائتها. صحيح أن فرديناند دوسوسور Saussure الذي يعد أبا اللسانيات الحديثة قد تحدث عن تماسك الأصوات والمعاني في «محاضرات علم اللغة العام»، بيد أنه قد أحدث ثورة لا سابق لها في تاريخ اللسانيات حينما درس العمل «الانكرامي» للغة الشعرية (أي جناس القلب) والعمل «الباراكرامي» (أي «الكلمة- المحور» وهي كلمة أصواتها مشتتة طوال النص بحيث تشكل تراكما يثير انتباه القارئ). لقد كشف دوسوسور النقاب عن وجود «كلمات تحت الكلمات» على حد تعبير «ستاروبنسكي» (10) في لغة الشعر. فالكتابة الشعرية ليست واعية دائما، مما يدل على أن اللغة قد تحل محل الفاعل

الواعي نفسه، فالمبدع في الحقيقة هو اللغة وقارئها لأن «الانكرام» و«الباراكرام» تبقى ظنية تخمينية تحتاج لنشاط المتلقي. إن الشعر الفرنسي الحديث يركز على الحرف المرئي والكلمة لا على الكلام والبهرج اللفظي الذي يستدعي الأذن، لذلك فإن الشاعر الفرنسي يفقد للجمهور (إذا اعتبرنا أن الجمهور يمثل رأيا- سياسيا في أغلب الأحيان- وحقيقة ظرفية، حينية). جان فولان Follain وفرنسيس بونج Ponge وأوجين غويلفيك Guillevic وجان تورتل Tortel وادمون جابيس Jabes وآلان فينشتاين Veinstein كل هؤلاء الشعراء يقتربون في تجربتهم الشعرية من تجربة ملارميه Mallarme الذي أكد على أهمية الجانب المادي للكتابة، أي على أهمية الحرف. وثمة كلمة مشهورة لملارمييه يقول: «الهدم ضالتي» أو، بترجمة أكثر حرفية، «الهدم هو «بياتريس» التي أعرفها» La Destruction fut ma Beatrice. هذه الكلمة تعني أن «بياتريس» ليست مثالا معشوقا لا ينال على غرار «بياتريس» دانته Dante التي اكتفت من الأنوثة بكونها ربة للشعر، إذ لا يوجد مكان للإلهوية في شعر ملارمييه لأن الحقيقة الوحيدة التي اكتشفها كما يقول هي العدم (1). الحديث عن «ملارمييه» يفضي إلى الحديث عن رامبو Rimbaud وبودليير Baudelaire وليس عن نرفال Nerval. فكتابة «الموسيقا والأحرف» La musique et les lettres يذكرنا بقصيدة (لآرثر رامبو) عنوانها «سونيتة أحرف العلة» Le Sonnet des Voyelles. ورامبو هو الذي قال: «اليد التي تكتب تعادل اليد التي تحرث الأرض» La main a plume vaut la main a charrue وهو يقصد أن الإبداع لا يأتي من

السموات كما اعتقدته الرومانسية. فالحلم الرومانسي بخلق عالم جديد عبر الكلمة الشعرية ليس إلا صورة وهمية غايتها تقديس الشعر والشاعر. أما (شارل بودلير) فهو الذي وضع نهاية للرومانسية وبشر بالسريالية التي بدلت الوظيفة المرجعية الخارجية بمرجعية داخلية تحيل القارئ إلى عالم النص. وعندما كتب قصيدة «شعر» La chevelure فإنه خلق شعرا أزرق مستحيلا: «أيها الشعر الأزرق والرواق المفروش بالظلمات...».

وأدخل بالتالي الانطباعية إلى فن الكتابة الشعرية. الانطباعية في فن الرسم أحدثت قطيعة كما نعلم مع الرؤية التصويرية الكلاسيكية التي تحاكي الواقع. هل يجب أن نذكر أيضا بأن بودلير كتب في ديوان أزهار الشرق قصيدة عنوانها «الهدم»؟ وقصيدة أخرى عنوانها «غروب الشمس الرومانسي» تبدأ بالحديث عن «شروق الشمس» الجميل لكنها تنتهي حيث «رائحة القبور تسبح في الظلمات» وقدا الشاعر «تطان... ضفادع غير منظورة وحلزون باردا»؟

إن أدب ملارمي الذي يقودنا إلى شعر رامبو وبودلير لم يفقد توجهه في العصر الحديث. وحتى لا يكون ما نذهب إليه ضربا من التأملات، سنعمد إلى تبيان مؤشرات لذلك في قصائد شعراء محدثين مثل «بونج» و«تورتل» و«غويلفيك» و«شار». فالحقيقة الانطولوجية الوحيدة في قصائد هؤلاء الشعراء تقع داخل اللغة. لذلك فإن الفعل الذي يقومون به باستمرار هو حفر اللغة. إن فعل الحفر creuser المستخدم في أشعارهم. كما أبرزه (جاك سوشير Sojcher) في كتابه «المحاولة الشعرية» (12). يضع القارئ باستمرار فوق هوة العبث والعدم.

وحفر اللغة له دلالات كثيرة نذكر منها ردة الفعل على موقف «جان بول سارتر» المعادي للشعر في ظروف المقاومة والاحتلال. ما أراد قوله هؤلاء الشعراء هو أنه يجب علينا ألا نحمل الشعر ما لا يتحمله لأن القصيدة لا تستطيع أن تغير العالم. إن ارتداد اللغة وانعكاساتها على نفسها هو شكل من أشكال المقاومة التي يجهلها الشعر السيريالي نفسه. لقد اتهم سارتر شعراء تلك الفترة بأنهم «خارج اللغة» فأرادوا إثبات العكس وذلك بالعمل داخل اللغة. غير أن الحفر يعني خاصة أن يتحرك واقع الخطاب الأدبي على سطحه يكون مبنيا كليا ضمن هذا الخطاب.

وبالتالي لم يعد للمقول Contenu أهمية تذكر. هكذا يمكننا أن نجد في شعر «بونج» و«تورتل» قصائد مبتذلة الموضوع. كما أن شعر «تورتل» الذي يستخدم باستمرار صيغة المصدر Infinitif يذكرنا بفن «المصنوع الجاهز» Ready Made وخاصة في ديوانه الشعري «لحظات مرصوفة» (13). ليس لأن صيغة المصدر تلغي الفاعل فحسب، بل لأن هذه الصيغة تشبه إلى حد بعيد صيغة المصدر المستخدمة عادة في كتب فن الطبخ أو مجلات الموضة والأزياء. إن الإبداع الجديد الذي طرحه شعراء الخمسينيات في فرنسا هو للإبداع. وتمثل ذلك الإبداع الجديد فيما يسمى بالكتابة البيضاء والمقددة التي تذكرنا بالفن «المنيمالي» أو التصغيري Minima-liste. لقد حاول رواد هذا الفن التصغيري إلغاء التداخل الانفعالي العاطفي بين المشاهد والعمل الفني وذلك بتقليل الزمانية والتوكيد على الخصوصية الشكلية والمساحة الهندسية. لكن، وبشكل مفارق، فإن الأشكال التصغيرية على الرغم من جمودها الشكلي وادعائها

الموضوعية لا تلغي تجربة المشاهد وأحاسيسه الذاتية. حتى نكون أكثر وضوحاً، نأتى بقطعة شعرية تحاول (14) هدم الصورة النفسية - الجسدية للعنصر الخارجي - أي للبرتقالة - بلعبة الفن الذاتية ووجاهتها السيميائية الداخلية. القصيدة للشاعر جان تورتل:

**couleur de l'oeuf**  
**Viscerale, ronde**  
**حَشَوِيَّة، مدورة**  
**Globe, globule instable,**  
**كُرِّيَّة متحولة**  
**Crème éclatante**  
**سكزية باهرة**  
**Crue. Orage clos.**  
**زوبعة مغلقة.**  
**Germinatrice, greme**  
**مولدة الإنتاش، رشيم**  
**Couleur de feu central**  
**بلون النار المركزية**  
**Orange**  
**برتقالة**

لقد انقلب الزمن في هذه القصيدة إلى مساحة وذلك لغياب أية صيغة فعلية. الفعل الوحيد هو فعل التشكيلات اللونية والصوتية. فالبرتقالي مثلاً تشكل بإضافة الأصفر (لون البيضة) للأحمر (لون النار).

القراءة الأولى للنص السابق هي قراءة ظاهرية تحتها لعبة الأحرف التي تأخذ القارئ في طريق مستقيم حتى النهاية. لقد انعكست البرتقالة في القصيدة كما لو في مرآة نلاحظ ذلك في الثنائيات التالية: / Germinatrice/ - Globe/ globule - Orage/ Orange - greme كما أن كلمة oeuf في بداية القصيدة انعكست وأصبحت feu في نهايتها. وعملية الانعكاس جرت على مراحل تدريجية مروراً بكلمة Orage. إضافة إلى أن الشاعر أراد أن يبدع برتقالته معتمداً على القيمة التعبيرية الذاتية للأصوات. فالأحرف ذات الشكل المفتوح G, V, C انغلقت تدريجياً وشكلت في النهاية الحرف O وهو أحد الحروف الصائتة الشفوية المرتبطة بأشكال

مستديرة (على حد قول «مولينو» Molino و«تامين» Tamine في كتابهما «مدخل إلى التحليل اللساني للشعر»، مطابع المنشورات الجامعية الفرنسية. ص 59). إضافة لهذه القراءة الظاهرية الأولى، هنالك قراءة باطنية تأويلية لا تقف حاجزاً أمامها تلك اللعبة الشكلية البسيطة للأحرف. فبساطة الأشكال لا تترجم بالضرورة ببساطة مماثلة في التجربة الإنسانية. وهكذا فإن برتقالة «جان تورتل» قد تنقل القارئ إلى الصورة السيريلية المشهورة للشاعر «بول ايلوار» Eluard: «الأرض زرقاء كبرتقالة»، سيما وأنه توجد في القصيدة مفردات تشير إلى الأرض مثل «قبة» و«نار مركزية». ناهيك عن أن «قبة» تشير ليس فقط إلى القبة الأرضية وإنما إلى القبة السماوية الزرقاء أيضاً. وعملية التأويل قد تستمر لتنتقل القارئ مثلاً إلى قصيدة الشاعر السوري محمد عمران (15):

أدور في مدار برتقالة زرقاء

في نقاعة، دخت

دخلت كهنوت الماء

أود أن أرى تحولي

أود أن أسافر في مطر الزمان

أود أن يسقط عني اللون

أن التف بالبحار

أن أهاجر

في قبة الزمان.

نستنتج من ذلك أن الشكلي والحرفي في قصيدة «تورتل» قد مال إلى اللاشكلي، والثابت إلى المتحول. كما أن الحشو (tautologie أي: ما كان لفظه زائداً على أصل المعنى) قذف بالقارئ إلى خارج القصيدة التي تركت راسباً كبيراً في النفس. لا بد من أن نشير إلى أن الشاعر «جان تورتل» هو أحد رواد التيار



الدراسة الأسلوبية لنص ما عن Jakobson تبقى مجرد حلم جميل. فمن الصعب حالياً التخیل كيف يمكن لميكانيكيات لغوية أن تنتج كائناً لغوياً يتنافى مع البرجماتية Pragmatique للغوية العامة. فالبرجماتية هي المؤهلة لدراسة الأدب بكيفية فعالة لأنها تأخذ على عاتقها النص بالمقال -Enoncia- tion والتفاعل بين المتكلم والمخاطب فتضمن نجاعة عملية التواصل وواجهتها.

إن العلاقة بين الفنون تساعدنا على الخروج من جو الكوميديا الذي يخيم على الفن المعاصر، لأنها تسمح بإدراك الفعل الإبداعي دون إقصاء الواقع المادي للعمل الفني. وكلما زاد تجريد هذا الواقع المادي، زاد تأثيره الجمالي في المتلقي. وهكذا فإن من يرى منحوتة «الهر» البرونزية المقدمة للفنان السويسري «ألبير توجياكوميتي» (1901 - 1966) Giacometti يمكن أن يواجهها بسخرية لأنها تشبه سلكا كهربائياً أو سهماً معدنياً أكثر مما تشبه الهر، لكن في الوقت ذاته يمكن لهذه المنحوتة أيضاً أن تنقل إلى مناخ قصيدة «الهر» الجميلة التي كتبها شارل بودلير (20).

«تعال يا هري الجميل إلى قلبي الولهان  
اغمد مخالبك داخل قائمتك  
ودعني أغوص في عينيك الجميلتين  
المصنوعتين من عقيق ومعدن  
فعندما تتمهل أنا ملي في مداعبة  
رأسك وظهرك المطواع  
وتنتشي يدي من لذة ملاسة  
جسمك المكهرب

تقرأ لي في الخيال امرأتي  
نظرتها كنظرتك أيها الحيوان المحبوب  
عميقة وباردة تغري وتقطع كالسهم  
ومن أخمص قدميها حتى الرأس  
يطوف حول جسمها الأسمر ويسبح  
جو لطيف وعطر خطير»

«المينيمالي» أو التصغيري في الشعر الفرنسي (ويمكننا ذكر أسماء عدة شعراء ضمن هذا التيار مثل (جان ديف Daive) و(جان فريمون Fremon) و(آن ماري ألبياخ Albiach) و(روجييه جيرو Giroux) (يراجع: بول لوي روسي: «مفردات الحداثة» (16). إن المينيمالية في الشعر هي احتذاء للمينيمالية في الفن التي ظهرت - بشكل خاص - في أمريكا خلال الستينيات من هذا القرن. وقد وجه «ميكائيل فريد» Freid انتقاداً لهذا الفن بقوله:

«إن الالتصاق الحرفي بشيئية الشيء هو حجة هدفها تسويق مسرح جديد ينفي الفن. فالفن يتدنى كلما اقترب من المسرح» (17) والجانب المسرحي في الأشكال المينيمالية ينجم عن كونها تتأرجح بين فن الرسم وفن النحت، مما يوهننا، كما يعبر (فريد) بزوال «الحدود الفاصلة بين التعبيرات الفنية المختلفة» (18)

نود في نهاية مقالنا هذا أن نبين كيف أن زوال الحواجز الفاصلة تقليدياً بين الفنون ليس ظاهرة وهمية وإنما حقيقة تمليها تجربة التلقي والمقاربة الجمالية. بل إن الخصوصية الشكلية للعمل الفني تنطوي على كوميديا تساهم إلى حد بعيد وبشكل غير مباشر في تحريض الانفعال الجمالي Emotion esthetique.

## نحو معالقة سيمائية بين الأدب والفن

إن بعض النظريات التي تدرس النص الأدبي تقيم علاقة بين الأدب والفنون الأخرى في محاولة لمقاربة الظاهرة الأدبية (19). كما أن القارئ أو مشاهد العمل الفني أصبح ذا أهمية تعادل أهمية الكاتب والفنان. إن دراسة الأدبية Litterarite على ضوء الظاهرة الفنية Artisticite، وعدم عزل



مستقيم (كالسهم...) من أخصص قديمي المرأة حتى رأسها، أما العين فهي التي تشكل صلة الوصل بين الانتقالين محققة بذلك توازنا يشبه التوازن القائم في هر «جياكومتي» بين ظهره وقوائمه المثلثية، إن هر «جياكومتي» يمتلك بالتأكيد وجودا فنيا بمعزل عن هر بودلير، لكن قيمته الفنية تصبح أعمق ضمن بانوراما جمالية ثقافية. كما أن عطرا يتصاعد في نهاية قصيدة بودلير كما تتصاعد من الوردة رائحتها، فيدغدغ ذاكرة القارئ لعله يكتشف عبر تجربة ذاتية لذة النتاج الأدبي والفني. إن العطر نفسه يتصاعد من هر جياكومتي. لكن هر بودلير، في قصيدة ثانية، هو الذي يمنحنا ذلك الشعور: «من شقرة فروته وسمرتها / انطلق عبير بلغ من النعومة / أنه غمرني بالعطر ذات مساء / لمجرد أنني لامسته مرة واحدة...»



- 1- ريمون كور: الباروك والحداثة، مجلة دراسات تموز-آب، 1989، ص 51
- 2- والتر بنيامين: شارل بودلير، منشورات بايو، 1955، ص 119
- 3- أوليفييه سينا: «الفن ضد الثقافة» مجلة «تيليراما» عدد 2420، 29 أيار 1996، ص 66.
- 4- المصدر نفسه
- 5- «ليبراسيون»، 20 أيار 1996.
- 6- «الرؤية الثنائية في المجاز والأنامورفوز»، كتابة العين في العصر الوسيط وعصر النهضة منشورات ENS 1995، ص 251.
- 7- جورج مولينييه: مقارنات التلقي، المنشورات الجامعية الفرنسية، 1993، ص 3.

إن الواقع والخيال يأتلفان في هذه القصيدة البودليرية. فلقد حدث في منتصفها تماما صدمة شبه كهربائية (جسمك المكهرب) قسمتها إلى قسمين. القسم الأول الذي يصف الهر يمثل عالما واقعيا تشير إليه أفعال الأمر «تعال» و«دعني». والجزء الثاني الذي يصف المرأة يمثل عالما من الخيال (تترأى لي في الخيال امرأتي).

لكن الانتقال من الواقع إلى الخيال - أو من الهر إلى المرأة - يكاد لا يشعر به القارئ لأن الخيال في القصيدة ميزته واقعية. فالمجاز في الجزء الثاني من القصيدة يركز على تشبيه أدواته - أي الكاف - حاضرة في القصيدة (نظرتها كنظرتك... تقطع كالسهم). جاءت هذه الكاف لتطري حدة الانتقال من الهر الواقعي إلى المرأة الخيالية، في حين أن صور الجزء الأول الشعرية تخلو من أدوات التشبيه (عينيك المصنوعتين من عقيق ومعدن... جسدك المكهرب). إن خفة الانتقال نتجت أيضا عن حضور عناصر واقعية في صميم العالم الخيالي. فالهر الذي يمثل محور العالم الواقعي موجود في الجزء الثاني من القصيدة (أيها الحيوان المحبوب...)، إضافة إلى أوصاف المرأة في عالم بودلير الشعري تبقى واقعية وواضحة. باختصار نقول بأن الجزء الأول يقترب من الفنون التشكيلية التي يتعذر عليها استخدام أدوات التشبيه وقد جاء الجزء الثاني بأداته التشبيهية وعناصره الواقعية ليحقق توازنا وانسجاما يخلقان جوذا لطيفا.

ثم إن اليد التي تداعب جسم الهر في الجزء الأول انتقلت بحركة مثلثية الشكل من قائمتيه حتى رأسه فظهره، في حين أن الانتقال في الجزء الثاني تم بشكل

- 8- الجمالية والشعرية، منشورات  
سوي، 1992، ص 59
- 9- العمل الفني، منشورات سوي،  
1994.
- 10- الكلمات تحت الكلمات، منشورات  
غاليما، باريس 1971.
- 11- يراجع: مقال برتراند مارشال،  
الحفر والإبداع في شعر ماللارمي،  
الفعل الإبداعي، المنشورات الجامعية  
الفرنسية، 1997 ص 55.
- 12- المسيرة الشعرية، الاتحاد العام  
للنشر، 1976، ص 137
- 13- جان تروتل: لحظات موصوفة،  
غاليما، 1973
- 14- المصدر نفسه، ص 70
- 15- وقعنا على هذه القصيدة في كتاب  
لـ«حنا عبود» عنوانه: القصيدة والحسد،

- منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1988، ص 82
- 16- بول لوي روسي: مفردات الحداثة،  
منشورات Minerve، 1996، ص 96-97
- 17- يراجع: جورج ديدي أوبرمان، ما نراه  
وما يراه، منشورات مينوي، 1992، ص 46
- 18- نفسه، ص 47
- 19- إن نظرية السيماء الأسلوبية -Semi  
ostylistique التي وضع أسسها «جورج  
مولينييه» تدرس بعمق العلاقة القائمة بين  
الأدب والفن. يمكن لمن أراد فهم نظرة  
مولينييه الخاصة في هذا المجال أن يرجع  
إلى مقالة «الخطاب حول اللوحات الفنية  
في روايات الباروك» «غاياي الفن،  
منشورات ديموريس، 1990
- 20- أزهار الشر ترجمه عن الفرنسية  
حنا الطيار وجورجيت الطيار منشورات  
دار المعارف بحمص 1990، ص 74

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

هل يتذكر الجسد؟ هل يحلم ببراءة مطلقة لا تقيدها الأفكار ولا تستبيحها الحكمة؟ هل يتجسد بكلام لا قبل له ولا بعد، في المسافة القلقة بين البوح والصمت؟ هل يطرح عن نفسه أصوات الكلمات ويحل محلها لثغته المتوحدة؟ نبضاته، صوت حياته النفسية، لا وعيه؟ هل يروي حكاية البداية، طقس التكوين، ويستعيد بهجته؟

كل هذا ممكن حين يتوقف المنطق اللغوي، منطق النثر، منطق التابع والتوالي، منطق النمط، ويبدأ منطق الشعر المضاد للزمن، لتعاقب الشمس والفصول، والنماء والذبول. منطق الصورة: اللحظة الخاطفة التي لا تأتي من قبل ولا تذهب إلى ما بعد، بل تنبثق من الآن، خاطفة في لحظة واحدة، لحظة تعلق على الزمن. هذا التحول في اللغة الجمالية، في البنية، هو ما تعدنا به مجموعة «إن تغنت القصائد أو انطفأت فهي بي».\*

ما يصدر عن لثغة الجسد لا يجيء من انتظام الذهني، لا يتسلسل بل يومض، لا يثبت فوق اللغة أو حولها، بل يتموج أو يترجرج في نبض لغته. في اللغة ترابط منطقي، سبب ونتيجة، ترابط

# قصائد والبراءة

● محمد الأسعد

«الغموض ليس من طبيعة الشعر، هدف الشعر أن يضيئ، وما الغموض الذي يؤخذ عليه إلا بسبب سيره في ليل عميق باحثاً عن الحقيقة»

سان - جون برس



الفرنسية لا العربية، لهذا ظل النظر العربي في قصيدة النثر طافيا فوق أكثر قضاياها عمومية: الايجاز، التكتيف، المجانية. ولم يقارب قصيدته بقدر ما قارب فكرة عن قصيدة النثر.

لا قوانين لقصيدة النثر إن أردنا بالقوانين الشروط الجاهزة (الأوزان والقوافي) في القصيدة العروضية، أو التفاعل في القصيدة التفعيلية. هنا قصيدة تطورت من انتقال «الشعرية» إلى مجال النثر، وصولاً إلى ابتكار ايقاع بعيد عن النثرية من جهة، وعن القوالب العروضية من جهة أخرى، قصيدة يمسك فيها الشاعر بروعة النثر، أي حريته، ويحكم سيطرته على اللغة، ومن هنا لم تعد أسماؤها التاريخية ملائمة، ولا اسمها الخمسيني أيضاً.

منبع انتقال الشعرية إلى هذا النوع من الايقاع مصدره ذات الشاعر ورؤاه، ولهذا لا يدهشنا أن نجد قصيدة خاصة بـ «محمد الماغوط» وأخرى خاصة بـ «بنوفيق صايغ»، وثالثة خاصة بـ «أنسي الحاج»، وأخيراً قصيدة خاصة بـ «فوزية السالم». المشترك بين كل هؤلاء المتميزين هو ابتعادهم الحاسم عن المنطق النثري، حتى ليصل هذا الابتعاد إلى مدى أبعد في «إن تغنت القصائد...» وفي غالبية نصوصها.

نلاحظ هذا في القطع مع توالي السطور (أداة المعنى) وهو الأمر الذي وسم معظم النصوص بالتتابع المنطقي حتى الشعرية منها. فالنثر يتوفر بكثافة أعظم في النصوص الرديئة حتى لو استندت إلى قالب العروضي أو التفعيلي. إنه طريقة في الكلام هدفها إيصال أفكار منطقية أو صور دالة على هذه الأفكار، إلا أن الشعرية تستثير، إن تستخدم الكلام،

متأصل، ينتظره القارئ، يتلقاه بفرح، شبيه نصف الدائرة يرسمه الرسام ويترك للقارئ أو المشاهد أن يستكمل الدائرة ويشعر بالزهو، إلا أن هذا الترابط الذي ظل يبني غالبية نصوص العربية، ويشعر قارئها بالأمان، يتعرض للتغير هنا، قلق المعنى محل ثبات المعنى الواحد والكلي، يتقطع التابع ويتصاعد التوتر بين منطق الزمن في اللغة (اعتمادها على التابع لإنشاء معنى) وبين منطق مكانية الصورة، أي تحررها من حديّ الزمان والمكان. بنية الجمالي فضاء لا زمن، تجاور مجموعات كلمات صلتها علائقية داخلية، تتبادل الوميض كأنما في مجرة أخرى.

يطلقون على هذه البنية اسم «قصيدة النثر»، وقبل العام 1958 أطلقوا عليها عدة أسماء: الشعر المنثور، الشعر الحر، الشعر المرسل، الشعر الطلق، النثر الفني، استناداً إلى ظاهرة أولية: تخلي الشعراء الذين كتبوها عن قاعدتين أساسيتين في الشعر العربي: الأوزان والقوافي.

ومع أن هذه القصيدة التجريبية لم تتوقف عن الحضور طوال أكثر من مائة عام، ومع أنها تمايزت وتنوعت واتخذت أشكالاً ابتعدت بها عن أساسها النثري الساذج الذي بدأ به الشعراء الأوائل، فإن النقد لم يصل بعد إلى اكتشاف قوانينها، وأقصى ما ذهب إليه نقاد وشعراء الثلاثينيات هو اللجوء إلى كتابات الأمريكية: «هنري مونرو»، أما في الخمسينات فكان الملجأ كتاب الفرنسية «سارة برنار» والعودة إليه في أواخر التسعينات.

«سارة برنار» درست قصيدة النثر الفرنسية منذ «بودلير» حتى أيامها، أي القصيدة المأخوذة ضمن خصائص اللغة

والعفوية. هذا إذا فهمنا أن الإيقاع لا تعلق له بوزن عروضي محدد، وبخاصة أوزان البحور التي لا يستطيع شاعر الادعاء أنه صاحبها، بل له تعلق بتدفق مشاعر وأفكار وصور، وتناوب هذا التدفق بين الصوت والصمت، ليس بشكل منتظم بالضرورة، بل بشكل خاص تمليه تجربة الشاعر.

إن ما ينتبه له مستمع القصيدة العروضية هو الشكل الوزني الذي يتوالى على شكل تفاعيل أو قوالب بناء، يبدأ ويتوقف مع نهاية البيت، ثم يبدأ ويتوقف مجدداً، وهكذا برتابة مريحة ذات نتائج متوقعة في غالب الأحيان بسبب القوالب البنية التي تمتد إلى ما هو أبعد من الوزن، إلى الصيغ الموروثة منذ عصر الارتجال، ومن الملحوظ أن قصيدة التفعيلة في بداياتها حافظت على انتهاء التدفق بنهاية السطر مثلاً كان الأمر في البيت التقليدي، إلى أن انتبهت قلة من الشعراء إلى التدوير، أي امتداد التدفق من سطر إلى آخر، بحيث لم يعد المعنى أو الموقف أو الصورة يتطابق مع بداية ونهاية السطر، بل قد يمتد إلى منتصف السطر الثاني، أو قد يمتد سارياً بدون توقف حتى نهاية القصيدة.

النمط الإيقاعي، أي نمط «قصيدة البنية الإيقاعية» هو نمط كلي الإيقاع، يجمع بين إيقاع الفكر وإيقاع الصورة وإيقاع الذبذبات الصوتية، تميزه صفة الموجة الداخلية.

إنه داخلي بمعنى أنه ينبثق من داخل الجملة الشعرية، لا على مثال سابق، بل من العلائق بين كلمات وصور ولدت للتو متماهيا مع نبض جسد القصيدة الكلي، ولهذا السبب هو إيقاع حر يتشكل وفق ذبذبات الأحاسيس والمشاعر صعوداً وهبوطاً وانعطافاً وتوقفاً، سارياً مثل تيار

أحاسيس وعواطف خاصة شبيهة بالبروق في ليل فاحم. الفرق بين الطريقتين هو نفسه الفرق بين الحديث عن تجربة وبين حضور التجربة ذاتها، الفرق بين الحديث عن وردة وبين الوردة ذاتها، الشعرية سحر يتحول فيه سطر إلى موجة أو طيران طير، لا إلى حديث عن الموجة أو الطير، تكون القصيدة ولا تعني، لهذا السبب أن الألوان لتسمية هذه القصيدة باسم «قصيدة البنية الإيقاعية».

لكي نفهم الفرق بين «قصيدة النثر» و «قصيدة البنية الإيقاعية» من المهم فهم العناصر الأساسية لهذا النوع الأخير، العناصر التي جعلتها مختلفة عن الأولى في جوانب أخرى غير التخلي عن الأوزان والقوافي فحسب، أو الشروط العروضية. نميز بداية بين «القصيدة العروضية» و «القصيدة التفعيلية» وبين «قصيدة النثر».

النمط الأول والثاني يتميز كلاهما بالخضوع للإيقاع الوزني، إيقاع الستة عشر بحراً، مع تمييز النمط الثاني بخروجه على شروط البيت الحديث التفاعيل، إلى السطر الذي يختلف عدد تفاعيله بين سطر وآخر، وخروجه على شرط القافية الواحدة مع الالتزام بوحدة البحر.

ومع أن الاختلاف بين هذين النمطين كان مثيراً في البداية، إلا أن إخلاص قصيدة التفعيلة لنفس المنطق الزمني للقصيدة العروضية، لم يجعلها متميزة إلى حد اعتبارها نوعاً جديداً، إنها استطالة عروضية أو ظاهرة عروضية كما أرادت «نازك الملائكة» قبل كل شيء. المشترك بين النمطين خضوعهما لوزن خارجي جاهز، وزن مفروض من الخارج على بنية الجملة الشعرية، يشدها ويفرض عليها الامتثال، ويصادر الإيقاع الشخصي، التلقائية

الحسية التي لا تقول سوى ذاتها، وتهمل الشرح والتفسير، وتتوفر على مهارة أعلى في استخدام اللغة، بحيث يمكن القول إن هذا النص أضاف إلى العربية جمالا غير معهود، وهكذا الأمر مع كل نص جميل، إنه يغني اللغة، ويبرهن على طاقاتها اللامتناهية، لأن اللغة لا تكون جميلة في المعاجم بل في الاستخدام الخلاق.

### والآن ماهي سمات هذه «البنية الإيقاعية»؟

مقارنة بالقصيدة العروضية والقصيدة التفعيلية، هي شكل مفتوح يتدفق فيه إيقاع لا أصل له في العالم الخارجي، بل يكمن أصله في مكان ما بين الكلمات وفيها. الكلمات وهي تظهر جانبها الموجي وتتخلّى عن جانبها الجزئي، فلا تتجاوز بل تتداخل وتتوحد في هذا المجال المركب من جوانبها الصوتية والبصرية والدلالية. إنها شكل مفتوح بمعنى أنها شكل يتكشف عن تفاصيل مع لغة اللسان، ويتعرف على ذاته خلال تقدمه وتكوّنه من سطر إلى سطر. هنا في الشكل المفتوح تتوتر العلاقة بين القارئ والنص. يفاجأ القارئ بما لا يتوقع، بفجوة عمادها علاقة غير ملموسة بين الجمل، علاقة تنشأ خارج الاعتياد النحوي، خارج أدوات المعنى المفقود. التقطع والتأجيل، تأجيل المعنى الكامل، وتقطع العلاقة المنطقية، هما ما يسبب خيبة الاعتياد على التابع المنطقي للكلام. هنا في الشكل المفتوح تتوتر العلاقة بين الكلمات (الجزئيات، وبين الكل (مناخ القصيدة أو موجتها) في محاولة الشاعر التغلب على عمومية الكلمة وخصوصية المجال الذي

من سطر إلى آخر. ولهذا السبب يتوفر شاعر هذه القصيدة على إحساس حاد باللغة، الحرف والكلمة والجملة، ومهاراته اللغوية هنا ليست مصطنعة، بل هي تعبير عن قدرته على تجسيد ورسم أحاسيسه، أصوات القصيدة هنا أو صورها أو دلائلها (المجال الموسيقي والمجال البصري والمجال الشعوري) تساهم كلها في خلق إحساس قوي مشترك، ليس موضوعا للفهم والادراك والإحساس إلا في نطاق علاقات داخلية بين هذه الجزئيات. إنها لا تحيل إلى شيء خارج القصيدة، أو هي لا تعني بتمثيل ما هو خارجي، مادام كلها الأكبر هو بنية علاقات مؤسسة في مجال حسي تتجاوز عناصره ولا تتعاقب.

لهذا نجد فصل كلمات أو سطور أو حتى حروف البنية الإيقاعية عن بعضها بعضا، والحفاظ في الوقت نفسه على هويتها أمرا محالا، إنها كلمات خرجت من هويتها الجزئية إلى هويتها الموجية. ولا ترجمة لها خارج هويتها هذه، إنها نوع آخر من السرد، قد يتقاطع مع السرد المعتاد، إلا إنه لا يمثله أو يحاكيه.

مثل هذا الإيقاع كان خافتا أو غير معتنى به في الماضي. وجاء «الشعر المنثور» ثم «قصيدة النثر» متأثرا بجماليات النثر الديني في غالب الأحيان (التوازي والتكرار والجناس والسجع...) فكان نقلا للشعرية، إلى مجال النثر، ولم يحدث التحوّل إلا في الخمسينيات، ومع ظهور مواهب أكثر قدرة، استقل معها الإيقاع واتخذ معنى جديدا (الإيقاع الكلي) وتخلص من تابع المنطق النثري، واعتنى أكثر بمبدأ التدوير والتقطيع والتشظية، وأحل التجاور المكاني محل التوالي الزمني، وأولى عناية أكبر للصورة



الحرية الكاملة في أن يبدع بالطريقة التي تلائم تطلعاته .

القصيدة رسالة، كما أن الخلق الجديد رسالة، ولكن قد لا يكون لهذه الرسالة مرجعية خارجية، وقد لا يستطيع القارئ فهمها أو ادراكها، إلا أنه ليس ممنوعاً من حبها أو محاولة حبها، وعلينا أن نقبل بهذا.

السمة الايقاعية الثالثة للقصيدة الايقاعية، ونعني هنا تحديداً النوع الذي تكتبه «فوزية السالم»، هو ازاحتها للنمط واحلال الكتابة محل: كتابة الجسد، هذا المفهوم ملتبس في اللغة العربية طالما ظلت ثنائية جسد/روح قائمة، إذ يحسبه البعض تسجيل التجارب الجنسية، أو ما هو مثير من أسرار ومحرمات، ويحسبه بعض آخر تعبيراً عن الرغبات الجسدية الحادة، وهنا علينا أن نوضح أن الكتابة الجسدية تعني مبدئياً التخلي عن كتابة الأفكار الذهنية، التخلي عن ثنائية جسد/روح، والشعور العميق بأن الروحي شفافية الجسدي، واللجوء إلى المصدر الحيوي الذي يميز كائناً عن آخر. أي جسده الذي هو اللاوعي أحياناً، وهو صوت الحياة النفسية والاصغاء إلى أصوات اللغة في أحيان أخرى. أصوات نميزها بقدر ما تميزنا. إنه مفهوم جديد يتعلق بروح الشاعر أو الكاتب. في الماضي كانت الروح جوهرًا يقف فوق اللغة أو حولها أو خارجها ولا تؤثر فيه الصدمات، أما الآن فالروح لعبة بيد اللغة على حد تعبير «بارت»، وللكتابة الجسدية علاقة بمفهوم الهوية غير الثابتة، الهوية المحتملة للأشياء والكائنات في هذا الوجود، الهوية غير الجاهزة والمعطاة مسبقاً، الهوية التي تنشأ بالتجربة بعد التجربة: هوية الذات والموضوع، هوية الأنا والعالم، هوية أشبه

تنشئه بقدر ما ينشئها. بين ميل الكلمة إلى أن تقول ما اعتادت أن تقوله منذ أن خلقت، وبين أن تمتلئ بوجود جديد في مجال يحدث لأول مرة.

السمة الايقاعية الثانية هي تكثيف المزاج البصري والتخلي عن الشرح والايضاح. لم يعد الشاعر معنياً إلا بتقديم الصورة بذاتها. وهذه هي في الحقيقة أيقونة الشعرية أو حجرها الكريم الذي التبس جوهره بفعل تاريخ طويل محتشد بأصناف الخطابات الاجتماعية والسياسية والفلسفية، مما جعل القصيدة أقرب إلى الرسالة المتداولة بين مرسل ومرسل إليه. وهو ما ظل يقود إلى سوء فهم كبير.

القارئ معتاد على أن ما يقرأه رسالة موجهة إليه، حتى وإن كان على هيئة شيفرة رمزية افتراضه هو أن أي كاتب نص لابد أن يكتب وفي ذهنه مدونة القارئ الشيفرية، الحقيقة عكس ذلك تماماً، لأن القصيدة الايقاعية لم تتخل عن مدونة العروض وملحقاتها فقط، بل وتخلت عن كل مدونة، وحملت شيفرتها ومدونتها في داخلها، إنها خلق أو طموح إلى خلق لا سابقة له، ولهذا فإن كلماتها تتبادل التوامض وتتكاشف أو تتباين أو تتمازج بمعزل عن أية مدونة خارجية، ومن العبث البحث عن مغزى هذا الوميض في المعاجم أو في نصوص أخرى. صحيح أن الكثرين يهتمهم أن يكتبوا رموزاً لغوية، تجد حلولها في مدونة شيفرية عامة وخارجية، فيعتقون عموداً للشعر (رؤية جاهزة وثابتة للعالم)، ويطفون على سطح الأحداث والقوالب الذهنية الشائعة، ويطلون من النوافذ المألوفة بحثاً عن شهرة سريعة ونجاح لا يدوم، إلا أن هذا ليس قانوناً للابداع، ولكل مبدع

بضجيج الصمت. النص الميت وحده ما تغيب عنه الهوية، هوية جسد مميز، الكتابة ازاحة للنمط الشائع في الرؤية والاحساس والمعرفة.

في هذه الكتابة ما يلفت نظرنا استعصاء الوصول إلى المعنى الشامل والكلي، فأني معنى كامل في مشهد حقول النوير وتمايل البوكنفيليا والمطر الخفيف؟ أي معنى كامل في فجر يشبه فجر الخلق الأول؟ أو بالأحرى، أي معنى كامل للمتعة ذاتها؟

هنالك ايقاع كوني بطبيعته يدعونه ايقاع الخلق المتواصل، مادي بطبيعته، مجاله المادة أو الجسد في كل تحولاتهما، أي أنه ايقاع جسدي يلغ ويهسهس ولا يتطلب فهما بقدر ما يتطلب احساسا، تميزه شهوة الاتهام والموت مثلاً تميزه شهوة التدفق والحياة. أمام مثل هذا الايقاع يلتبس الفهم والعقل المنطقي، إلا أن الشعور لا يلتبس، وكذلك الاحساس، لأنهما يودان أن يعيشا هذا الايقاع الحي. السمة الرابعة للقصيدة الايقاعية أنها انتقال من الخطابة إلى الكتابة. الخطابة سمتها الارتجال، والارتجال يقوم على قوالب تسند سرده، إلى مرجعية قائمة دائماً، عروضية أو فكرية.

ومن هنا تستجيب الأغلبية للخطابة حتى وإن كانت «مكتوبة»، بفضل الذاكرة وهي تستعيد القالب، ويحسب بعض الناس إن في الارتجال ابداعاً، غير مدرك أن القوالبية هي من أكثر خصائص الارتجال أهمية، في الارتجال راحة لأنه يجري على مثال ونموذج لغوي، وفي الكتابة تعب لأنها خلق أمثلة ونماذج.

في عصر الكتابة يقل ضغط الحاجة إلى مثل هذه الضرورات، ويميل الشاعر إلى التحرر مما كان يسند شاعر

الارتجال.

المذكّر والمتعلّم هما عماد الخطابة لدى الشاعر والمتلقي، أما الآن، وما يحدث، أي التجربة، فأمر لا يمكن تلقيه وتذكره، بل أمر يعاش ويتخلق الآن، ولا يتكرر.

التخلي عن القوالب تخل عن نزعة الخطابة والارتجال، والانغماس في الكتابة يعني الهبوب في تجربة لا سابق لها ولا مثال. هكذا نكتشف الكتابة مع كل عمل خلاق، ونكتشف الخطابة والارتجال مع كل عمل تقليدي حتى وإن كان «مكتوباً» بالمعنى الحرفي. الكتابة هي ما يقال الآن وللتو واللحظة، والخطابة كتابة المتذكر والمتلقى، أي كل ما هو خارج الجسد الحي: ما يمثله ويحاكيه ويحوّله إلى قالب، وربما كان هذا هو سر تنكر المتصوفة للمعرفة بوصفها تذكراً، وتمييزهم لمعرفة باسم «العرفان» ذلك الذي يتكشف بالمجاهدة، أي بالتجربة الشخصية. وتقترب تجربة الشاعر من هذا المعنى حين يكتشف ذاته في الجسد لافي مادية أو يمثله، في قلب شجرة الصنوبر لا في ما يقال عنها، في الأصل الحي التلقائي لا في المصنوع، ما يبقى هو الحي الدائم السيولة والتكوين، وفيه يجد الانسان حريته الحقة، لافي المعنى القائم والثابت بل في المعنى المؤجل والقلق الذي لا يكتمل.

## (2) الاختلال الجميل

يبدأ النص هكذا:

أنا المرأة

حرف التهجي الأول

لم يُتَهِجَ

«الأنا» هي المفتاح الأول في عالم

مشتهى، حاضر لا متذكر، بهجة مبتهجة.  
 هذه المرأة المزهوة والمزدهرة بفردوسها  
 تفتتح قصيدة «أرجيلة وخمسة نابريش».  
 إنها «الأنا» التي يرتفع الستار عن متعتها  
 في استثارة الآخر، رجلا، طبيعة، ليلا، في  
 تعليمه أبجدية حضورها، في تعليقه على  
 حافة وجد، فوق هوة معنى، في غمره  
 حتى الضفاف بهذا المجال الطافي:  
 موسيقى الأسماء وبصرية الأشياء،  
 وغمرات الأحاسيس القلقة. له متعته  
 المتخيلة، ولها وهم المتعة في النهاية،  
 ضراوة السخرية والغياب والصمت، هل  
 هي الطبيعة تبادلنا الوهم؟ تتخذ  
 أشكالها من كل ما توهج أو تشارس أو  
 تلامح؟ تأخذنا إلى مدائن موعودة، حدائق  
 غامضة، نترك لها أن تكتب على صحائفنا  
 البيضاء؟

هذه ليست إلا افتتاحية يرتفع الستار  
 بعدها عن وجوه أخرى للمرأة: زوجة  
 مشغولة بالأدعية لتحمي زوجها من ذنبه:  
 «ننبه يعوي/ينادي/يمتطي الريح» يسلبه  
 منها في كل ليلة ليعود بعدها: «يلملم فارط  
 الجسد/يلضم/يتعكز/الرجولة رمادا».  
 عشيقة: «بربرية اقتنصته/عاجها  
 عنقوان» يغمرها بلجته إلا أنه في نداوة  
 التوت يغيب، بنت أو بنات، لا يتذكر الرجل  
 الأسماء، لا أسماء حتى لزوجاته الثلاث:  
 «ابنه أحمد الكثيرات/يتبادلن الليل/سرا».  
 أخت أحمد تتفتح بلمعة «الأنا» الأولى:  
 تعكس شهى البلور/البديع/ما  
 تكور/ماشاغب/نبق التكوين». وأخيرا  
 تلك المرأة المتألمة: «المطر يهطل/أحمد آية  
 انتظار/رذاذ الروح مرايا».

في هذه المعزوفة تتعدد وجوه المرأة،  
 يظل الرجل واحدا، ليس من وهج، ليس  
 من ازدهاء، أي أنه أقل غنى أو أقل معنى  
 ربما، فالمعنى كله للمرأة، إنها المتحرك

«فوزية السالم». «أنا» تستدرج إلى الداخل  
 إلى مسرح، إلى شخصيات تتضح، أو  
 يتضح جانب منها تحت ضوء «الأنا»  
 أيضا، هذه هي متعة الكتابة حين يمارسها  
 الطفل مع عالم عرائسه، مع حوار  
 الداخلي، مجانية، عابثة، بلا غرض. إلا أن  
 هذه الكلمات لا تظهر بالاختلاف عن  
 أصدادها، عن الرسولي والجاد  
 والغرضي، إذ لا اصداد في هذا المسرح  
 الداخلي سوى ما ينشأ عن التوتر بين  
 عديد الممكنات وواحدة الواقع، بين  
 المتخيل والمتحقق، تخيل المتعة وتحققها  
 في فضاء النص. المجانية أقصى درجات  
 الحرية: حرية الملكات الفكرية  
 والأحاسيس الجسدية، والعيب أقصى  
 درجات التناغم حين لا يجد الوجود حد  
 يأتيه من الخارج. واللاغرضية أقصى  
 درجات المتعة: متعة النزهة من أجل النزهة  
 ذاتها.

خارج الفن يتحرك الناس ويتفلسون  
 ويتصادمون ويعيونهم معلقة بالأغراض  
 والأهداف، مفترضين لكل طريق نهاية،  
 ولكل صوت غاية، ولكل شهقة معنى، أما  
 في الفن، وهذه متعته، فاحتفال بالحياة،  
 وتمجيد كوننا نحيا، نحب نتصادم  
 ونتناغم كاشفين عن طبيعة أخرى  
 للإنسان، غير الطبيعة المخربة بالغايات  
 والمناهج والمخططات.

لهذا أقرأ: «أنا المرأة/حرف التهجي  
 الأول» كما أقرأ لعبة ممتعة عمادها أنني  
 كون يمتعني أن أكون، أحس أن أكون، ولا  
 يعنيني أن أعرف، تلميذ أمام أبجدية  
 غريبة، أمام مناخ جديد لا يستمد أوقاته  
 وظواهره من مناخات شائعة.

هذه الابداعية لا تجيب أو تؤكد، بل  
 تعرض وتتساءل وتلغو وتضحك وتسخر  
 في مجال حسي قريب من فردوس



الحي وهو الساكن، هي الايجاب وهو السلب، هي الساخرة وهو الحائر في وهمه، هي خالقة الوهم وهو ضحيته، هي الموجة وهو حالة المادة، هي الحضور وهو الغياب.

\*\*\*

وأجد في هذه القصيدة. وقصيدتين سابقتين من حيث تاريخ الكتابة، التقنية المسرحية نفسها، تقنية تظهر هذه اللعبة. فتفاصيل المرأة الحسية لغة تعني رغبتها الحادة بالحضور. أن تكون موضوع الرغبة واستثارة الفعل المسرحي في الأشخاص الآخرين، في كلماتهم، أماكنهم أشياءهم، ماضيهم، أحاسيسهم، ولا ماض للحضور ولا رغبة في الآخرين معلنة، كل شيء ينمو في ليل آمن ويرتد إليه لدى أول خيط من خيوط الفجر.

وتصل المتعة ذروتها في اللحظات الأخيرة، يسدل الستار ويأتي التعليق الساخر وهذا هو ما يحدث في القصيدتين «الساعة تشير إلى ...» و «حطت امرأة ... تبعثر عصفور»، حين تؤدي «الأنا» دور الوهم المثير لا المستثار، الوهم الذي يلقاه الناسك والعاث والخائف والمؤمن، وما أن يسدل الستار حتى يتردد صدى ضحكاته.

في القصيدة الأولى يتم إعداد المسرح المنقسم إلى عدة وقائع: دخول المرأة الأولى «الأنا»: «أنوثة أولى/ تفاحة بشمس النضوج تعبق». واقعة المرأة الثانية: «تلف الخريف شالا على الكتفين/ الخريف ماض تبرج/ تعاريج أرض عطشى». واقعة الرجل السبعيني، زوجها: «الخريف ورقه قادر/ يشعل رماد الأيام».

ويستثار كل شيء في امرأة الخريف وزوجها بحضور التفاحة ورياح الشتاء وسكون الخريف، فتنبعث ذكرى نبضات بعيدة، ويسدل الستار على هذه الواقعة الساخرة: «تضحك/ من أعماقها الدهشة تضحك/ تتداعى صور/ منشطات جنسية/ تضحك/ تنزل السلال/ صوت صرير/ تكتكة/ سرير نحاسي قديم».

يتكرر هذا المسرح في القصيدة الثانية، ويشي عنوانها بهذه اللعبة العابثة نفسها: استثارة وهم المتعة في الآخر حتى أقاصيه، الاغواء الذي يبعثر ويخيف، ويبدو مضحكا في النهاية، لا تتحقق المتعة بالطبع وأن ظلت احتمالا، معنى لا يكتمل، مشهدا يضاء جانب منه. ربما كان العيب وكانت السخرية التي لا يبدو سببها واضحا إخفاء لخوف من الانجراف. إننا نخفي أعماقنا، حقيقتنا، بالسخرية أحيانا، وإن بدت غير مفهومة.

تدخل «الأنا» المرأة المشهد، تعده بنفسها منذ أول حرف فيه، تنطقه حتى لا يساء التأويل: «تقرا حم فرط أو انبجاس نور/ فوضى أو زحام/ شيء منها يقول/ وشيء يعلن». المكان عام، وهي حيادية وخالية ولكنها هي التي تقول كل شيء. نص الجسد مجاز، نص تقرأ عبره نصا آخر، أو تقرأ نصا عبره: «طار الأنس من عينها/ حط على ربيعه سقسقة». الآخر هو موضوع الفعل والانفعال دائما، موضوع التوهم والوهم، تتداعى كواكبه ونجومه أمام هذا المشهد، يتلعثم، يتهم، يرتبك، وكل ما يلائم المجال الدلالي للفوضى والانخطاف، عالمه الشعوري والجسدي يتعثر أمام هذا الحضور الطاعني، هذا الغموض والبوح، فيحاول ترميمه، إلا أنه لا يستثير إلا ضحكات الطفلة البريئة المهيمنة على مسرحها

الداخلي: «جال في خاطرها/ بهلوانات السيرك» جملة قاطعة تنفي وهما خلقتة «الأن».

وفي النهاية، كل ما تفعله هذه المرأة هو أن «تبتسم/ تلملم أشياءها/ يجمع شتاته/ تمسك مفاتيحها/ يضرب رتاجه/ تلوح بالوداع». المفاتيح هنا حقيقية ولكن الرتاج مجاز، كما هو مجاز هذا الموقف في صالون تجميل احتشدت لحظاته بتخيلات تحت وقع تلامس جسدين، ولا يبقى في النهاية إلا صدى حذائها الذي كان مفتتح المشهد أيضاً: «ترب تيك، ترب تيك، ترب تيك».

إنها لعبة تخيل طفولية، هذا المسرح الذي يقام في الداخل، وتهيمن عليه «الأن»، المزهوة، إلا أن للأطفال أحياناً أساهم الخاص، احساسهم بثقل الوهم الممتع في لحظة تخارج أحياناً، احساس يجعلهم ينظرون إلى أنفسهم وإلى مسرحهم عن بعد، فتتسرب نهاية مختلفة يصيبنا النضوج فجأة، أو يتسرب البناء الملل أو الألم أحياناً، وهذا هو مغزى اختلاف نهاية قصيدة «ارجيلة...» أو وجوه المرأة الخمسة:

«المرخي على الكرسي زمنها

الوقت مارق

الريح

قشطت الأثر»...

أو:

«حين يحل الختام

تنجلي الرؤيا

ما يتعري

شروخ الطريق

جحيم خطونا

اقتناص أن نكون

وشرود الوقت

اغترار اللحظات

طأطأة العمر

ارتحال الأثر

درفة التيه

افتح

على الغبار اكتب...»

\* \* \*

هذا التحليل لا يحدد معنى، لا يبحث له عن مكان في نظم التفكير، لا معنى في هذا الجانب من العالم سوى ما ذكرنا في البداية: حرية حضور الذات ولعبها الحر بملكات التصور والخيال والحواس، وليس لنا أن نصف هذا الموقف بالايجاب أو السلب، لأنه يتجاوز هذه الثنائية، إنه ايجاب وسلب معاً، وشيء آخر قد ندعوه محور التناقض بين الحسي والمجرد، بين العتمة والضوء، بين الرغبة والعدم، بين الوهمي والحقيقي.

ما نود أن نعمق النظر إليه الآن هو كيفية الأداء اللغوي، أداء نلمس تميزه في أكثر من اتجاه: في المفاجآت المتتالية لصور تنبع من مصدر غامض لا ينتمي إلى منطق واضح أو مألوف، في مهارة الاقتصاد إلى أدنى حد ممكن: اقتصاد أصوات لغة، فيض شعوري محير يتجاوز مساحة الكلمة الصغيرة، في ابقاع كلام متقطع وسريع، أو معلق يتوأمض ويتحدى سهولة الادراك، تاركاً مساحة مدوّخة بدون امتلاء في أعماق المتلقي.

لا تنبع هذه الصور الخاطفة من مخطط ذهني، ممنطق وممنهج، أو من قصد مسبق، إنها بلا جذور إن نظرنا إلى محيطنا اللغوي، إلا أنها متجذرة في جماليات الشعرية. من غيب أذن لا من حضور، من احتمالات لا من يقين، من ترجح بين حالات تجد ميزانها خارج

الشرعية ليست خطأ بالطبع، إن لها عالمها، جماليات من نوع آخر، لا جماليات التماثل والامتثال لبنى الواقع والطبيعة والعقل بل جماليات التضاد والاختلاف والتغاير والايحاء، فحين يعلق المعنى ولا تكتمل الجملة، يتولد من هذا الاقتصاد المتعمد فراغ نابض بالايحاء، وحين تحذف من تركيب الجملة أدوات الوصل الضرورية لجعل التعبير منطقيا، تحدث اطلالة جديدة. لكل نص شمس خاصة به، وليس من المحتم أن يكون مصدر الضوء في لوحة تشكيلية هو هذه الشمس التي تلقي الظلال، بل قد يكون المصدر شمسا من نوع آخر ربما تظهر من قلب الأشياء ذاتها.

\*\*\*

اطراد الكلام، تتابعه المنظم في زمن، لا يحدث فارقا بين الكلام والمحسوس فحسب، (بين النحو والطبيعة) بل ويحطم الرؤيا الاصطناعية، يخفي النتوءات والهيجانات والغليان، يضيف على الاختلال الجميل والموحي نظاما، وعلى تناوب الايقاع المتدفق انسرابا متماثلا. تقطيع الانسراب، بمراكمة الصور، هو وسيلة الشاعر لتتضح الرؤيا وتنظيم السطور بصريا محاولة ذات معنى: أنها محاولة لمائلة ايماض ايقاع عاطفة والفكر:

«استشفاف فجر

مشاغبة التكوين

بدء

تناسخ الماء

تواشم السر

البوح والكتمان

فيض

الذهن واللغة: في الجسدي الذي لا يترجمه قول بقدر ما تترجمه ايماءة أو لمسة أو التفاتة، لهذا السبب نجد التقطع صحيحا، واختفاء أدوات الوصل لذيذا، فما الحاجة إلى هذه الأدوات وهي حشو لغوي، وظيفته اقامة جسور بين تضاريس من طبيعتها أن تكون ذات مهاو سحيقة ووديان وذرى. وهل ثمة منطق لتضاريس الحلم والاشتهاء والرغبة والتواصل؟

الجملة النحوية لا تتسق مع كون الشعرية. تحاول أن تترجمه، تحيله إلى روابطها وبنيتها الخارجية، تحاول تغطية اللثغة والهفوة والمجانية، وأكثر النوازع شيطانية. الجملة النحوية بقوانينها تحاصر فردية الشعرية باتجاه جماعية القول، تدجن الأخطاء كما يقال، أو تجد لها عذرا إن ضاقت بكثرتها، ومن هذا الخطأ تنفذ الشعرية وتحدث ما يسمونه انزياحا أو انحرافا بلاغيا، فتنحرف اللغة نحو ميلاد جميل:

«ماهاديفي

عشك بلاليل

طائر الحب

سرق ليلك»

هذا العش والليل مشتبك علاقة مزاحة عن اطرادها العادي في الكلام، كما هي مزاحة هذه العلاقة بين الطائر الذي يسرق الليل وماهاديفي، حالة من الغامض الممتع بذاته، حالة من تحول الدلالة الأسنوية إلى دلالة شعرية، تتناوب فيها التماعات ضوء حين تُسقط اللغة لمحاتها على جسد ليلي غامض، نور يتخلل أشجار غابة المعنى، بينما يتواصل اخضرارها، ويتورق معناها.

الخاطي والمنحرف لا يقال عن هذا إلا مقارنة بالمألوف والمعتاد والأمن. فردية



## صرار الحلم نسغ أن أكون»

كل هذا الخل والتطلع يترسم ما يتراءى، ما يحس بالعين والسمع والشعور (حين يكون الجنين في الرحم) وحين يكون الاحساس بهذه الحالة أوسع من مجرد جملة خبرية يفيض عنها ولا تحويه.

هنا شعور سمعي وبصري يتمازج، وتتبادل الأسماء التوامض، أو ما يسمى الانعكاس، نحو بعضها بعضاً: فجر، تكوين، بدء، ماء، سر، بوح وكتمان، فيض، صرار الحلم، نسغ... لخلق حالة وجدان الأم. خصوصية هذا الاحتضان الخارج على الجملة الخبرية، إنه يصلنا عبر الأحياء بحالة التكوين في غموضه وسره، أو حالة الخلق، تمتدات الجنين ذاته.

حين نقرأ هذه الكلمات بإضافة حركات الاعراب كاملة، تتجلى حركة إيقاعية يسودها الجذل وتتخللها البهجة، ولا بد أن نقرأ الكتابة العربية هكذا، لأن لحركات الاعراب ما تضيفه إلى الدائرة الدلالية الصوتية، إلى تموج الشعور، خفة أو ثقل، بهجة أو كآبة، تسارعا أو تمهلا، إنها تمنح الإيقاعذبذباته الدقيقة، وتبني إذا اصغينا إليها طبيعة هذا الإيقاع ومناخه ومداه، فنلحظ الرنين في التكوين، والقوة في الضم، والهبوط والانكسار والخفوت في توالي حركات الكسر، أما حروف المد طولها وقصيرها فلها مغزاهما المكمل للحالة الشعورية، وقد يكشف الاصغاء اليقظ مسافات الروح في هذه الذبذبات، إنها جزء من تقنيات نبض يتخلل جسد الكتابة، ويحدث طباقاً أو تضاداً أو تناغماً مع جسد الشاعر نفسه، وقد يكشف

الاصغاء اليقظ أحيانا انعدام الصدق الفني أو يؤكد، حين تتسع أو تضيق الهوة بين اتجاهات الإيقاع والمناخ النفسي الذي تفرضه نوعية التجربة.

### (3) الإنسان في بياضه

«نوير البـراري» و «أكل الورد» قصيدتان أكثر اكتمالا وأقل ضجيجا في هذه المجموعة، ليس لأنهما تأتيان بعد التجارب الأولى فحسب، بل لأنهما تشيران إلى تحولات في «أنا» المرأة... الطفلة، إلى استدرج للذات، إلى هبوط سلام فنية وروحية مختلفة.

كان العالم رجرجة في القوائد الأولى، وهجا حسيا يتألق كلما قاربنا «الأنا»، ويتباعد كلما ابتعدنا، ويتحول العالم الذي حسبنا أننا توحدنا به أو توحد بنا إلى ذكرى نائية ترن في أرجائها ضحكة ساخرة، أو اصداء حذاء توقظنا على الفراغ، أو تأمل شجي في صور ترتسم على قنابر.

هنا تميل «الأنا» إلى التعالي فوق عملها الفني، اعني إلى النأي فوق أو حول أو بعد موضوعات تستقل بذاتها، تقود ذاتها قبل أن تقودنا إلى مدارج ومشاهد يخفت فيها الازدهاء الانثوي الفياض والرغبة الحادة في الأيهام، وهوس الطفلة بكائناتها، زمن النضوج ربما أو زمن الرؤيا، زمن العودة إلى الوراء، إلى الأصل والمنبع، لسرد الحكاية كلها بأدق تفاصيلها: حكاية الميلاذ الأول، تمهيدا للتجدد ودخول دورة حياة جديدة.

كان العالم رجرجة في القوائد الأولى، بوحا مواربا من نوع ما، إلا أنه ظل عالما غريبا، منفصلا، نائيا. الذات مغتربة وسط مهرجان الألوان

الشاعرة، بميولها التي ستقودها إلى العناية بالنص (الفن) وتناغم الوجود العميق (الحياة) بالإضافة إلى لعبة المسرحية الجميلة. هل الفن (مجال ألعاب الروح وعبثها وجديتها) ثقب أسود يلتهم حتى حياتنا؟ أم هو كون مواز بين أكون؟ هذه مسرحية تتكون تدريجياً، يفكر بها المخرج والممثل والكاتبة خلال العرض المسرحي نفسه، وخلال الحياة نفسها خارج هذا العرض.

تلغي الكاتبة وتشطب، تكتب وتعد وجبة الافطار، وتحاول الوصول إلى قرار، وفي النهاية، نجد انفسنا على شفا رؤية مسرحية تم عرضها سلفاً، أي لا قرار في هذه الدراما الغامضة، دراما الحياة: هل هي فن يحلم أن يكون حياة، أم حياة تحلم أن تكون فنا؟

إعادة العرض المفترضة، ستكون إعادة عرض لعملية التكوين نفسها: المزيج الأول الذي كان أفكاراً عن المسرح ووقائع حياة الكاتبة والممثل تحت مشهد خيوط عرائش «الماريونيت» (الممثل والكاتبة وبقية الشخصيات)، مدلاة تتلاعب بها الريح.

عبث كما تقول الكاتبة، وحيرة كما قد يقول القارئ أو المشاهد بالأحرى، فلا يعرف هل ما يراه المسرحية أم مسار كتابتها أم مشاهد الحياة التي ستنبثق منها؟

لا يقين أمام هذه البنية المتعددة الوجوه، بنية هذه العلاقة المتشابكة بين الفن والحياة.

للفن متطلبات قاسية أو هو «توحش الفنان/ عزلته/ لحظة الفن ... عدوانيتها/ اشعاعه الداخلي/ اشعاعه الخارجي». ربما كانت هذه الفكرة هي ما يقف وراء الشروخ الانسانية الحادة بين

والرغبات (رغبات الآخرين)، لا تحقق فيه ولا تحول، لا نشوة خارج هذا الابتعاث القصدي الساخر لنشوة الآخرين، لا يهامهم، لمراقبة ربيعهم ورمادهم، لا تماثل بين تقنيات الروح وغربة الموجودات، لا مديح يتجاوز «الأنا» إلى آخر إلى طبيعة. لا ذاكرة للمشاهد، حضور يتوالى ويتوالى وينحل إلى ظمأ طويل في أعماق القارئ.

هنا في «نوير البراري» و «أكل الورد» موضوعان مختلفان: عودة إلى البراءة التي لا تحاكم ولا تدين، إلى الذاكرة، إلى حكاية التكوين. لكل منا ميلاده، أو فردوسه الغائب - الحاضر، ولكل منا هذا الفقدان المتواصل، هذه المسافة الفاصلة بين لحظة تطابق سبب الوجود مع معناه، ولحظة الانفصال المؤلم.

اكتشاف الماضي تقنية نفسية، تماثل تقنية تكرار اسطورة الخلق الأول التي تستعيد بها الجماعات البدئية صلتها بمنبع الوجود وتسمح لها بالتجدد، إنها تحيا الاسطورة مجدداً وتشارك فيها، تحيينها في الآن واللحظة، فهي ليست مما حدث في الماضي، وإنما هي الحدث الأبدى المائل الذي يرمم ثغرات الوجود في الزمان، لقد كان الفن والشعر احتفالاً، طقساً تستعاد فيه حكاية الخلق، ونحياها من جديد.

\*\*\*

في الطريق إلى هاتين القصيدتين، من المهم الإشارة إلى عمل مصمم مسبقاً ليكون مسرحية، ليكون حكاية تجدد وتشفي، عمل يحمل عنوان «الطوابق» موضوعته الفن والفنانة والحياة أهمية هذا العمل داخلية، تتعلق بمسار تجربة

ربوة / تحيطه تلال». هتاف عائدة من سفر تطل على مشهد لم يغب أبداً، مشهد «المنزل» لا البيت، واستبدال لفظة المنزل بلفظة البيت، يحمل دلالة حسية غامرة: نحن أمام مكان للنزول لا على التحديد بين ماض وحاضر، أو نحن أمام أماكن بلا جدران كما سيتضح فيما بعد. هذا هو الأيحاء الأول، إيحاء لفظة «المنزل» وهذه الإشارة عن بعد. إلاننا سنكتشف بعد سطور قليلة تمازج البعد والقرب، الخارج والداخل، فالرؤية هي لمشهد أمام النظر، ومشهد نهبط إليه على سلالم الذاكرة إلى أعماقنا، وسيتحكم هذا الازدواج أو التردد بين البعدين ببنية السرد الشعري.

المتحدثة طفلة لم تكبر أبداً (لا يكبر الأطفال ولا تكبر الأشياء في الماضي معنا) وسيظل يلاننا شعور العودة إلى منزل قائم، والعودة إلى منزل في الذاكرة، كلما تقدمت القصيدة، مع ما يبتعثه هذا الشعور من نشوة منعشة في الروح مبعثه هذا التمازج بين حالتين: «تعالى/ ثلاث درجات/ دعسة/ بوابة خشب/ انظري هذا اسمي». ويعمق احساسنا بأن كل شيء حاضر في وقت واحد بلا فوات زمني، ولا شجن من ذاكرة حضور المكان والشخصيات، رؤيا الطفلة ذاتها التي لم تكبر بعد، أو لن تكبر في مدارج القصيدة، أو منازلها: «تلك الشقراء الطويلة/ خصرها خاتم/ تنورتها أجنحة/ أظافر طويلة/ بدم العصافير مخضبة/ ماذا تفعل؟/ إنها تعاقب الليل/ وتحبس النهار».

بهذه الطريقة تتحدث الطفلة، بالجملة الاسمية، بالمصدر، بالأفعال المضارعة، كتأكيد على الحضور ونفي الزمن والحدوث، كأن شيئاً لم يحدث، بل كان ويكون، مبتعدة عن كل ما يشير إلى أن

الكاتبة وزوجها، وبين الفنانة والرسام، بين الممثل وخطيبته في هذه المسرحية: شرح بين الخطيبة والممثل المشغول بدمية الماريونيت وخيوطها، شرح بين الكاتبة وزوجها الضئيل المخيلة، وشرح بين الفنانة والفنان حين يتهدد فنها «فضاؤك صغير/ بالكون لا يتصل».

ما الذي يبقى إذن؟ عرائس ماريونيت وخيوط ومخرج، وفكرة عن تماثل بين الفن والحياة بوصفهما لعبة دمي ممتعة، تعويض ربما عن بهجة وحدتهما، لأن هذه الشروخ الحادة تقطعها ومضات حية، تتطابق فيها المؤلفة داخل المسرحية مع ذاتها الهاربة، وليس مع الدمية التي تمثلها. يتجسد هذا في التوق والحلم ربما والرغبة، بعيدا عن المخرج والخيوط التي تتمايل في الريح (الورق) وبعيدا عن ضجيج يوميات كابوسية في تفاهتها المفرطة، (حياة زوجية مملة)، حين يتشخص الفن: يطوقها/ تنزلق عذبة/ ماء يتحد بالمطر.

هل تماثلت تقنية الروح هنا بتقنية الحسي والجسدي؟ وهل كانت الهوة المتسعة بين الفن والحياة كناية، عن غياب من يشارك في فرح القصيدة وصرخة الولادة؟

في هذا الهبوط المسرحي مازلنا بعيدين عن العودة إلى الوراء، لفهم حكاية التكوين، أصله الشافي، تصالح الأضداد، وبدء دورة الحياة من جديد، ذلك الذي سيكون نص «نوير البراري» مفتتحة الأول.

\* \* \*

تبدأ قصيدة «نوير البراري» بهذه اللقطة: هو .. / ذاك منزلنا/ بياض على



الاستعادة، استعادة ما كوننا وما نحن عليه، سره الذي إذا ما انكشف أعاد لنا العافية والنقاء والديمومة.

\*\*\*

«أكل الورد» تجربة أخرى تبلغ من الغرابة حدا نتخيل معه أنها منفصلة عن التجارب الماضية، ربما لأن الشخصية الرئيسية في هذه الدراما مولودة وموجودة قبل أن يولد الكلام، وقبل أن يضع الانسان علامة على الشجرة، وقبل أن يطلق على النهر اسما، وقبل أن يميز بين الوردة والعصفور والمرأة.

ما ينطق فيه الجسد، الجسد وحده، سيد التسمية وسيد الصورة والايقاع، أجدية أولى مفرداتها الغرائز، أصواتها الحفيف والألوان والأشكال وملمس الأشياء، براءة مطلقة. انسان أول لم يقترب بعد من شجرة المعرفة، ينغمر بالوجود متوحدا به. ولكن هل كانت طفلة الفصائل الماضية بحسيتها البالغة، وفرحها الوحشي، حرف التهجي الأول الذي لم يتهج بعد، بداية التكون تحت صفر الحقيقة، شيئا غير هذه البراءة المطلقة؟

«أكل الورد» اذن موجود في النسيج، كامن منذ البداية، خيط هداية ورؤيا، تقنية الشعرية وسحر المفردات، أفسر المفردة بصمت الغريزة، وسر التمرد برفض المتذكّر والمتلقّي، ورفض الايضاح بالكلمات بما تحاول محاكاته والامساك به:

الجسد: سيد التسمية، النبض الذي لا يكون الكلام عنه إلا إشارة: «بليد... قوي البنية... صموت.. عدواني... غريزي».

يتقدم الانسان الأول مع ملحوظة

هذه الرؤى كانت في الماضي التام، مؤكدة على أن كل شيء يشاهد ويسمع ويحس ويفكر به في اللحظة الراهنة. في هذه النقطة يتضح جمال السرد، تتجاوز الصور، لا تسلسل مغزى، لا تنتج حكمة، بل تشع بشجنها الخاص، إنها قراءة مجازية يقرأ فيها نص الماضي (منزلنا) عبر نص الحاضر، الأماكن والأحداث تتبادل التوامض، فهي موجودة معا: «في تلك الحوطة/ ترقد الأحلام/ صور النجوم/ جرائد قديمة/ علب فارغة/ قصاصات/ بقايا خيوط/ وخرز/ زجاج/ كسور/ مرايا/ آه... كنا كالعصافير نبش/ في خرابها حبوبا منسية».

علو على الزمن كما في لحظة نشوة ندرك فيها خلودنا، ولكن لفظة «آه... كنا» بدل أن تسحبنا من المشهد الحاضر تغرقنا فيه. كنا نعتقد أن استخدام الأفعال (الأفعال المضارعة) يجب أن يستمر على وتيرة واحدة، ولكن نارا بسيطا من الفعل الماضي يضيف لمسة حنان لا مصدر له على المشهد، إنه ينقل الحالة الشعورية إلى موجتين متواشجتين لا بين حدين قاطعين. إلى الحافة الشجية من رغباتنا ووجودنا: «بين الكتبان/ والبراري/ تنبطح أوراق الخبيزة/ والبفسج البري/ رفيف الهواء/ قلب الدفلى/ نوير منثور/ وقلبان/ نصرخ في جوفها الرطب/ذبذبات أصواتنا/ رجع الماء/ دوائر/ ترداد الوحشة والصمت/ والبخر العتيق/ يتصاعد/ محملا بخيالات مسحورة/ وفيض أسرار».

ندرك بقوة خفية أننا في الماضي/ الحاضر، نتملك طقس

الحديقة/ يستنفض النهار/ يخلع ضوءه  
مستعجلاً/ قطعة قطعة/ النور  
يسقط/ الحديقة تستثار/ النهار أبيض».

و«العصافير تهزج/ تتقافز ... تتطاير  
... تحط/ الطبيعة ترطن بالعذوبة». مشهد  
اندماج حسي، البياض يكون حين تذوب  
كل الألوان، ألوان الطيف، وتتداخل في  
تواصل النهار والحديقة، ومهرجان  
العصافير، ومن زاوية ما تتلمظ حواس  
الانسان الأول، النهار، العصفور: رطانة  
الطبيعة العذبة: «يخالجه نهم/ المباغطة  
شبكة/ يرميها ... يطويها/ العصافير  
تتسابق». سماته من سمات هذا العالم  
الذي يباغته: تتقوس سلسلة ظهره، يقف  
وبره، يزحف بخفة، يطير نصفه الأعلى،  
ينتشر، يهبط، العصافير في هرج،  
وتهتف الأخت من الخارج، خارج المشهد:  
«أمي رجاسم ... أكل العصفور». وسياكل  
الوردة أيضا حين يفغمه العطر ويجلد  
حواسه، وستتراكض البنات في لهاته في  
المشاهد التالية.

هذه هي التفجمات الأساسية في هذه  
الدراما، دراما الانسان الذي لم يدمغ بعد،  
لم يتلق طقوس العماد لا بالماء ولا بغيره،  
ولا تعرض لامتحان القبول في مدرسة  
المطبوخ والجاهز:

إنه وحدة العناصر والكائنات المقروءة  
بأبجدية الجسدي، وحدها الأبجدية  
الأولى، نهم الحواس ونبض القلب. لهذا  
تتوحد الأفعال كلها، تتبادل الاشارات  
والوميض، تنعكس على بعضها البعض  
في ذروة المشهد الأخير. مشهد التجربة  
مع المرأة. تجربة تحقق فيها الطبيعة  
اكتمال عريها ولهجتها الوحشية. في هذه  
التجربة، نحيا مشهدين معا، أحدهما  
قراءة في الآخر: مشهد النهار والحديقة،  
المرأة، والتهام العصفور وأكل الوردة،

خارجية: «يبتعث حقيقة.. الانسان حيوان  
متحضر». وتبدأ الدراما كما تبدأ  
المسرحية: تصدير للمكان، تصدير  
للأشخاص. ويأتي الحدث الأول: الجسد  
في نقائه يرفض المعرفة، يتمسك بانتماؤه  
إلى عري الطبيعة التي لا يماثله سواها:  
«شمس أواخر الشتاء تتمغط على  
الأسطح/ القطة تموء ... تموء/ المدرس  
يموء زاعقا: ما اسم أطول أنهار  
العالم؟/ جاسم مرتدا ببصره إلى المدرس:  
قطة السطح يا استاذ».

في هذا العري الكامل يتماثل صوت  
القطة وصوت المدرس، اسم النهر واسم  
القطة، كأن عالما الذي نعرفه لم يظهر بعد،  
لم نفصل عن الرحم الأول، لم نلق في  
مسار الزمان والخراب والموت بعد، لم  
نفقد الفردوس، لا نخطئ.

وهل من خطأ أو صواب في غياب  
الحاضر؟ العالم نبيء لم يطبخ بعد في  
مطبخ النظريات والغايات والقوانين  
والأعراف.

في هذا العالم يتمناج كل شيء  
ويتوحد: «القطة تتقافز وسع الفضاء  
رغبة/ النهار أبيض/ الطبشور  
يتطاير/ رذاذ لعاب الاستاذ يتطاير».  
ويقترّب هذا الحدث من نهايته، يتداخل  
مشهد القطة والقط على السطح ومربع  
الفصل الخائق ومسار الطبشور وصلعة  
الاستاذ وفوح الرغبة يطرطش السبورة  
ويتحول النهار إلى بياض، تزامن يحدث  
فيه كل شيء في وقت واحد، تتوحد  
الأزمان وتتوحد الأمكنة.

\*\*\*

مشهد العصافير هو التالي، يتدرج  
بإدائها من الحديقة- الأنثى «عقب جسد

الايقاعية شكل مفتوح، لهذا نجدها متعددة بتعدد شعرائها المتميزين، إلا أن قدرة الشاعر على منح قصيدته طابعا خاصا تتضمن جانبين معا: المغامرة وبهجة الانجاز.

لا طرق مرسومة في البحر، لا علامات غير ما يبتكره الشاعر ويستحضره، لينتهي به إلى شكل ما، إلى بنية دالة. إنها مغامرة لأنها بحضور الحد الأدنى من المستلكات: الكلمات، ولكنها مليارات الاحتمالات التي تنشأ عن لعبة الحذف والمراكمة للملايين الكلمات، الامكانيات اللامحدودة لتركيبيات صوتية ودلالية وبصرية تكاد تكون خيالية. الثراء اللغوي لا ينفي المغامرة، بل يجعلها أشد خطرا.

وهي بهجة، لأنها تعبير عن نهج جمالي تجاه الوجود، عن تجربة جمالية يتضح فيها الوجود عن لا غرضية محددة، عن حضور ضاف بذاته، نهج جمالي من أكثر جوانبه عمقا مقارنة مركز وجودنا الانساني، لا الدوران حول محيطه الأم.

في هذا الجانب يلمح النص إلى رؤيا شاملة، إلى موقف من الكون والكائنات، إلى خفقة الريح السارية بين الأوراق الجافة، تلك التي نسميها الحياة. نهج جمالي تكون فيه التجربة، أيا كانت، هوبا لمرفا الجسد باتجاه بحر الظلمات. الغموض ليس من طبيعة هذه التجربة، هدفها الإضاءة، إلا أن غموضها يتأتى من الليل الذي تسافر فيه، تجربة للتو واللحظة، تبنيها خبرات الماضي، تساهم في تأفيقها، أي اعطائها أفقا، وفي تعميقها، أي اعطائها وحدة الشخصية والرؤيا.

هذا الموقف الجمالي لا يصلنا خارج التقنيات اللغوية، إلا إننا حين يحتوينا ليل

الجواب الذي يرفضه الاستاذ، ومشهد الانسان البدائي أمام دغله: فحيحة يتصاعد/ يتوتر/ يتقوس ثم يندفع/ ينقض موغلا في دغله/ يرسل سهمه/ في وعورة التجايف/ يرشق وشمه في المغارة».

الانسان في جنته، في براءته، في بياضه المطلق، مثل الطبيعة التي لا تتكلم، بل تفح وتوتر وتتقوس وتندفع وتوغل، يرسل سهمه في الوعورة وشمه في المغارة، يتوغل عميقا خاليا من الأبجدية، وممتلئا مثل موجة.

#### (4) أصوات القصيدة

بنية النص الشعري تقنيات لغوية، إلا أنها ليست تقنيات لغوية بالمطلق، ليست اللسان وقواعده، بل لغة نسبية تتحول إلى ليلها الخاص عند غروب أضواء المعجم واضمحلالها. من هنا تنبع البهجة التي لا يحدها معنى، ولا يبدها سرد الواضح، من هذه اللجة يبدأ التساؤل وينبثق لا من حافة المياه التي غادرها النص. مبدئيا لا يهمنا ما يعنيه النص، بل كيف يؤدي المعنى، وبأية تقنيات، لا يهمنا موضوعه، بل كيف يصل إليه وإلى ماذا سيصير به.

هذا الأداء اللغوي الذي يحول الكلمات إلى ليل هو أول ما يجتذبنا إلى نصوص هذه المجموعة، ليس المشهد البصري للسطور فحسب، ولا التماع الكلمة المفردة المغسولة منذ رذاذ صباح غامض، بل المجال الحسي الذي تخلقه موسيقى الكلمات وبصرية الأشياء ودلالة الاشارات.

قلنا منذ البداية أن قصيدة البنية



(Spatial) هنا شكل بنية مكانية (Form) تبني فيها علاقات بين الصور بالتجاور لا بالتعاقب، بعلاقة غير مكتوبة بدلا من معنى مكتوب.

تعليق المعنى هذا، وتوامض الكلمات داخلها أي كونها انعكاسية تحيل إلى ذاتها، (Reflexive) يمنح هذا الايقاع حيويته الأولى، ويمنحنا التقاطع غير المنتظم بين المتحرك والساكن، وتغير اشكاله في القصيدة الواحدة وفي مجموع القصائد، حيويته الثانية، إنه مفتوح وحر بلا قيود:

**هدوؤه يغوي  
السكينة شرك  
الأزرق  
مرايا الطبيعة**

هنا يتخذ منطق المكان (Space-Logic) شكل فعل / صورة / صورة / صورة. إلا أننا نستشف تحت كل هذا نوعا من وحدة بناء ثابتة في هذه السطور وغيرها، تقوم إما على تقديم الفعل على الصورة، أو الصورة على الفعل بدون أداة وصل.

ويضيف الحذف حيوية ثالثة حين لا تصبح الجملة نموذجا، وتتحول الكلمات باختفاء أدوات الوصل إلى دفق متواصل (أي اختفاء أدوات استكمال المعنى)، وهناك سببان لهذا الحذف، الأول مصدره حساسية الشاعرة تجاه الكلمة ذات اللون والدلالة، أي تجاه البصري من الأشياء (التواصل مع الطبيعة)، والثاني مصدره مبدأ البنية المكانية الفني: أدوات الوصل ذات طابع سردي، أي زمني يقيم مسافة زمنية بين الصور، وهو مالا تحتاجه، أو لا يناسبها في مثل هذه البنية، أدوات الوصل صماء من حيث الدلالة، لا هي بالفعل ولا

البحر ننقطع عن منارات الشاطئ، وحين تقوم البنية تغيب صقالات البناء، وحين تولد اللغة يمحي اللسان، ما يبقى هو الايقاع.

ليس ايقاع صوت أو صورة أو سريان أفكار، بل جماع كل هذا في موجة تفقد فيها هذه الجزيئات خصائصها الفردية.

\* \* \*

أول التقنيات ظهورا في هذه المجموعة الشعرية، تغير بنية الجملة فجأة، وحذف أدوات الوصل بين الكلمات، ويتخذ القطع هنا صورا متعددة، وكذلك الحذف، إنه يخضع لمزاج الحالة الشعورية التي تميل إلى الحركة والتضاد أكثر مما تميل إلى السكون والتناغم، إلى الفعل أكثر من ميلها إلى الاسم، إلى الحسي أكثر من ميلها إلى الذهني:

**تتموج  
أسماك ذهبية  
الكلام  
تهدر الأعماق  
الموج لغة**

هنا قطع متناوب بين فعل وصورة أو جملة اسمية خالية، من الفعل، وهنا أيضا تختفي أدوات الوصل تماما: فعل (تتموج)، صورة (أسماك ذهبية)، صورة (الكلام)، فعل (تهدر الأعماق)، صورة (الموج لغة)، وهكذا تتكون البنية الايقاعية هنا من: فعل / صورة / صورة / فعل / صورة، بالإضافة إلى هسيس الأفعال الذي يجعل الايقاع بصريا / صوتيا معا. أي أن هنا تتابعا بين حس بالحركة وحس بالصورة، إلا أنه ليس تتابعا للمعنى، المعنى معلق بسبب غياب التوالي الزمني وفق منطق اللغة.

والمصدر، والاستغناء عن الفعل الماضي الأكثر دلالة على المضي والقوات. وأيضا يؤدي التزامن إلى تعليق المعنى المباشر والايحاء باللامرئي حين تحل العلاقات الموحى بها محل المعاني الثابتة، هذه العلائقية هي التي تقيم كلية النص، في الوقت الذي تراه فيه العين العابرة مجرد شظايا لامعة أو بلورات من ثلاثة أو أربعة سطور:

### في صندوق الليل النهار انطوى رذاذ العتمة تناهت لأوكاره الحمام أوى

هذا التزامن لا تقطعه الأفعال الدالة على الماضي (انطوى / تناهت / أوى) لسبب بسيط هو هيمنة حضور الليل. النهار ليس معنيا هنا، بل تغفل العتمة وتساقط الرذاذ. أما الأفعال فهي ترجمة لهذا الحضور ذاته، أو هي هذا الحضور بصيغة موارد، وكذلك الأمر حين نقرأ: «عناق شفتيها شهوة / منحت سنابل العشق / أعناقها للمنجل / تناثر عبق الجنس / ذرات / ريح الربيع». المعنى هنا ريح الربيع تحديدا، حضورها الطاعني الذي منح الفعل الماضي (منحت) صيغة الفعل المضارع.

ولا يمكن أن يفهم هذا التحول في الصيغ النحوية إلى ضدها، إلا في ضوء مبدأ التدوير، أي التدفق من سطر إلى آخر، لأن من ما أمنا دفق كلمات، موجة، وليس جزيئات مادية منعزلة.

تداخل وتواشج وتراكب حواف الكلمات، صيغ الأزمنة والأفعال، الأسماء، يجعل وجودها سائلا متدفقا،

هي بالاسم، أي أن ضرورتها نحوية وليست شعرية.

نلاحظ هنا أيضا حذف آخر ذا دلالة: إنه حذف ظرفي المكان والزمان، والخلاص من الصفات التي تتضاءل أهميتها بسبب سميتها الوصفية بالذات، أي سميتها الفائضة والعارضة بالنسبة للموجود والكائن بذاته، بوجهه الخاص ورنين حجمه وألوانه وصوته ومعناه.

القطع والحذف يوجزان ويكثفان الأيحاء، وحين ينعدم الشرح والتفسير يلتصق النص بوظيفة أخرى: تخضير المعنى. نشعر أن المعنى تتزاحم أوراقه (يتورق) ونصل إليه ولا نصل.

وهكذا لا تقوم قراءتنا على نزع الأوراق وصولا إلى غاية ما، بل على الانغمار في فعل التوريق، يقف الشيء بذاته لا بما يشبه أو يماثل أو يصف، يقف باكتنازه، في حالته إلى وجوده دائما، كما تحيل اللوحة التشكيلية إلى فضائها. أثر التشكيل هنا واضح، وبخاصة إذا رأينا في تبسيط الكلمات (حذف وقطع، تبسيطا للخطوط ونقاء الألوان). وفي هذا نزعة روحية، لتشكيل رؤيا، لا نزعة لنقل موضوع.

\*\*\*

قد ينشئ تسريد المعنى دراما زمانية، إلا أن دراما المكان أشد تأثيرا لأنها تنشأ عن التزامن. أي محو تسلسل الحدث من ماض إلى حاضر إلى مستقبل، وصولا إلى ذروة معينة، التزامن أحد نتائج البنية المكانية، إنه لا يتوقف عند حدود تزامن مجموعات من الجمل، بل يتجاوز ذلك إلى تزامن المفردات ذاتها، إلى الاعتماد على الجملة الاسمية، واسم المفعول والفعل

ومحال معا، لأننا لا نعرف قلب من هذا على وجه الحقيقة (شيئا المعبود الخيالي لها ديفي كما تشير القصيدة).

ونقرأ: «الوحشة حولها/ أدغال/ ذاتها تنمو صبارا» ولا يبقى من الألفاظ المعنوية، الوحشة والذات، غير الأدغال والصبار. ثمة محو يمارسه حضور الأدغال والصبار، الحسي بلورة الفكري، أو الحسي منتهى المعنوي، وهنا نتصل بطبيعة التشكيل: تشكيل الصورة. إن طبيعته الاستعارة أو الكناية كما قد يقول النقد التقليدي، ولكن هذه الطبيعة هنا تختلف، فإذا كانت الاستعارة تشبيهه حذف منه أحد طرفي التشبيه وأداته، فهي هنا ليست تشبيها في جوهرها، وإذا كانت الكناية ترميزا، فهي هنا أبعد عن الترميز. لا أستطيع أن أقرأ «الموج لغة» بوصفها شبيها ومشبها به، أو استعارة يأخذ الموج فيها صفة اللغة، فاللغة هنا بذاتها موج والموج لغة، ولا معنى للقول بالاستعارة هنا، ولا الكناية أيضا، لأن الشاعر لا تكلّي هنا، بل تقول للموج أن يكون لغة، وللغة أن تكون موجا، بكل بساطة.

وكذلك الأمر مع هذه السطور: «الوحشة حولها/ أدغال/ ذاتها تنمو صبارا» إنها لا تفهم بالقول إنها تشبيهات أو استعارات أو كنايات، بل بوصفها حسا بالتحول، أو الحلول، وحدة اللامتجانس، أو المتضاد، أو ما شئت من مظاهر الطبيعة والشعور، ومحو التناقض أو التعالي عليه، محو التناقض بين ما اعتدنا أن نسميه واقعا وبين ما اعتدنا أن نسميه خيالا، هذه الوحدة التي يولدها هذا النحو من التشكيل، تستكمل اختراق زمانية السرد التي مارسناها بالقطع والحذف والتزامن والتدوير، بتوليد وحدة الوجود. لم نعد هنا في مجال التقنيات البديعية

على دفعات متقطعة أحيانا أو دفعات متصلة. في نطاق هذه السطور يقوم التدوير على القطع والحذف والتزامن وصولا إلى ذروة: «ذرات/ ريح الربيع». أما في السطور التي تبدأ: «في صندوق الليل...» فالذروة تقع في الوسط (رذاذ). التزامن مع التدوير يمنح السياق وحدة، إلا أنها ليست الوحدة الساكنة، وحدة التماثل والتوازن والتوازي، بل وحدة نابضة، وحدة اللاتماثل، في الأفعال وفي طول السطور وفي أصوات الكلمات، إنها وحدة مركبة لا يتوازى فيها: «في صندوق الليل/ النهار/ انطوى» مع «العمّة تناهت/ لأ وكاره/ الحمام أوى» إلا ظاهريا.

\*\*\*

نصل الآن إلى مبدأ التشكيل، الكلمة التي مررنا بها مرارا بدون أن نتوقف عندها، مفضلين أن تكون ختام هذه القراءة، صحيح أن التشكيل أي الرسم بالكلمات، والنحت، والبناء أيضا، من مبادئ الشعرية الأساسية ونجدها في كل الأشكال الشعرية المعروفة، إلا أنها هنا كما قلنا في البداية تصبح مزجا بصريا أشد كثافة وأشد تطرفا، أيقونه الشعرية، التي لا مساومة عليها.

يستهدف التشكيل بالألفاظ محو الألفاظ ذاتها، تشكيل مجال حسي، بصري، سمعي، فكري، دفعة واحدة، أي صورة منحوتة تشع بالعاطفة والفكرة ولا تقولها: سأجعلني/ مجرى الذهب في قلبه، مجرى الذهب مادة/ دلالة، وكذلك «قلبه» مادة/ دلالة ولكن الإيحاء غامر بلا تحديد، لأن فعل (سأجعلني) يعلق التحقق، ويقاربه بقدر ما يبتعد عنه: ثقة



فضاء تتجمع فيه الأصوات والمرئيات وتتبدل. الأفضل تشبيه الأمر بكلمات مختلفة في طبيعتها تطلق باتجاه مجال ترتسم عليه، وليكن الوعي أو الذاكرة، وتنشئ أطيافا من معنى هنا، وأطيافا من اللامعنى هناك. إن ما يحول الأصوات والصور والمعاني المجردة إلى احساس في هذا المجال، ليس الجمل بحد ذاتها، بل ما يسري بينها، تلك المغناطيسية اللامرئية، العاطفة المشبوبة، إنها وحدة الكل المحيطة، لغات أو اشارات من حقول مختلفة تتزواج، وفي هذا منتهى المتعة. لا تعود الجملة نموذجاً، بل الدفق القوي، لغة سرية بريئة مغسولة من الماضي، ومن أي نص متخيل.

المعروفة، بل نحن في مجال التقنيات الروحية، وفي هذا ربما تكمن دلالة هذا العمل الشعري، بكل براءاته المعذبة، استعادة الحالة الأولى، حالة تناغم سبب الوجود وغايته، حالة الفردوس الذي يقع ما قبل الخاطئ والصائب، المعتم والمضيء، والغامض والمعروف.

نحن اذن على حافة تناغم حسي / شعوري ينشئ مجالاً، ليس معنى المعنى الذي يتحدث عنه البلاغيون، بل وجود الوجود الذي يلتبس علينا في حديث المتصوفة: أن يكون الشيء أو الكائن ذاته وشيئاً آخر بدون فواصل:

هواء الصرخة

انشودة الامتاع لعقارب الوقت

ترياق الايناس

نديم العريدة

لاز هو لعيد

لازهر لحفل

لاكأس ينتشى خارج النشوة

علينا أن نقرأ هنا غيباً غير مكتوب

الهوامش:

\* «إن تغنت القصائد أو انطفأت فهي بي» فوزية شويش السالم - دار شرقيات القاهرة - 1997.

# انقشام

## النص الشعري

● جواد الرامي

ومخاطرها، لتبين لنا الطريق الذي يبقى المرور منها الزامياً. وإذا كانت هذه المقالة تنطلق من مسلمة واضحة، وهي: انفتاح النص الشعري فليس ذلك الا شهادة على ما تتميز به أعمال بعض الشعراء من تجارب متفاوتة، حيث كل تجربة شعرية تتألق نحو التميز والانفراد. بعيداً عن التقنيات ذات السلطة القضائية التي تسخر النص الشعري الى مجرد تمرين ليس إلا. لتؤسس فضاء مستقلاً عبر ما ترسمه من ينابيع قادرة على إخصاب العملية الابداعية برمتها ومدها بماء الحياة. هكذا يقيم الشاعر علاقة جديدة بكل ما يحيط به، بدءاً من أبسط الأشياء الى أكثرها تركيباً، مسترشداً بشكل ضمني بعمق تجربته وخبرته وما اختزنه ملكته الخلاقة من

النص الشعري نظام لغوي يسمو الى مرتبة عالية، بما يحققه من تفاعل وعلاقات بين عناصره تركيبياً وصوتياً ودلالياً، حيث يتحول النص كدال في علاقة حميمة بين عناصره التي تؤلف مجموعة أنسجة من العلامات، والتي تجعله منفثاً على تعدد الدلالة وغير محكوم بمضامين يقينية أو اسقاطات مغرضة.

على ضوء ذلك تتفاوت قيمة النصوص وتختلف من نص الى نص، ومن شاعر الى آخر، وربما هذا التمايز والانفراد هو الذي يجعل الشعر في حركة وتجدد مستمرين ممارسة وتنظيراً، مما يستدعي حضور مجموعة من التساؤلات والتوقعات التي تأتلف وتختلف لتقربنا كقراء من دخول هذه المغامرة والسير في منعرجاتها

أي سؤال ماهية الشيء. يبقى متعذرا وصعبا لتعدد الاشكالات المثارة داخل الممارسة النقدية وتنوعها داخل حقول معرفية مختلفة.

فليس هناك تعريفا موحدا للانفتاح يمكن الأخذ به والانطلاق منه، بل الأكثر من هذا، فإن كلمة «انفتاح» واردة الاستعمال بوفرة داخل سياق الحديث عن النصوص الشعرية والفنية بصفة عامة، لكن دون أن تعثر على تعريف خاص بها كخاصية أو كمقولة لها حدودها القارة الآمنة.

جاء في لسان العرب فتح الفتح نقبض الاغلاق، فتحه بفتح ففتح وافتتحه وفتح فافتح وفتح..

والعرب تقول فتحت الجنان: تريد فتحت أبواب الجنان، وقال تعالى: «فتحت السماء فكانت أبوابا»..

والمفتح بكسر الميم، والمفتاح: مفتاح الباب، وكل ما فتح به الشيء قال الجوهري وكل ما استغلق وفي الحديث «أوتيت مفاتيح الكلم» وفي رواية: مفاتيح، هما جمع مفتاح ومفتح وهما في الأصل ما يتوصل به الى استخراج المغلقات التي يتعذر الوصول اليها، فأخبرانه أوتي مفاتيح الكلام، وهو ما يسر الله له من البلاغة والفصاحة والوصول الى غوامض المعاني وبدائع الحكم، ومحاسن العبارات، والألفاظ التي أغلقت على غيره، وتعذرت عليه ومن كان في يده مفاتيح شيء مخزون سهل عليه الوصول إليه.. (٤) تدل كلمة الانفتاح على معنى الاطلاع على شيء منغلق والكشف عن أغواره، واستكناه حقيقته.

والوصول الى هذه الغاية يقتضي - طبعا - مفتاحا له صلة بما سيفتح وبما يمكن تبصره من الداخل أو من الخارج، لمعاينة أمر ما والوصول إليه. لذا نجد

أحاسيس عن طريق احتكاكه وتدقيق تأمله للأشياء ليشق طريقه الخاص هكذا بدل القصيدة المغلقة، المنظومة على نفسها، التي لا تفسر الا بطريقة واحدة ومنظار واحد واتجاه واحد، يتطلع الشاعر الجديد الى القصيدة المنفتحة الزاخرة بممكنات كثيرة، ولئن كان للقصيدة المغلقة شكل مغلق بالضرورة، فإن للقصيدة المنفتحة شكلا منفتحا بالضرورة.

فالشكل الكثير سيحل محل الشكل الشعري الواحد، القصيدة المنفتحة ذات الشكل المنفتح تتضمن مبادها تغيير باستمرار مقاييسنا الشعرية والجمالية (١) من هنا يحتوي الشعر على طريقته النوعية في استخدام اللغة، وهي تلك التي تقوم على الاشارة والتلميح بين بنيات النص، وبما تؤسس هذه اللغة الشعرية من علاقات متفاعلة بين عناصر بنيات النص الشعري، وبما تتضمنه من تداخل وحوار مع النصوص الأخرى، وفق بناء محكم يشد إليه اهتمام القارئ ويأسره في حدوده وينفتح على توقعات عديدة تتفاوت وتختلف حسب قدرة القارئ الفنية والثقافية، مشكلا بذلك موطنا للانفتاح أي ما أسماه امبرتويكو مستودع لا ينضب من الدلالات (٢) حيث لا معني حقيقي لنص ما (٣) كما يقول فاليري. مما يؤكد أهمية القارئ كطرف مكمل ومنعش لحركية النص، وكمساهم حقيقي في إعادة انتاج العمل لا الوقوف عند حدود الاعجاب والدهشة الأولى، وأن يساهم في اثراء النص من خلال تبصر خصائصه الفنية وقيمه الجمالية. لهذا يكون السؤال الأول الذي يواجهنا منذ البداية: ما الانفتاح؟ ما النص؟ ما حدود العلاقة بينهما؟ ما الذي يجعل من القصيدة نصا منفتحا؟

لعل الاجابة عن أي سؤال من هذا القبيل -



ومتلق مسكون بمتعة البحث من خلال  
مركزاته المعرفية وعمق تكوينه، تنحرف  
العلاقة وتتقوى ويتم اللقاء الذي ينعش  
المعرفة الشعرية ويخصب العملية  
الابداعية بشكل عام. وكلما تقلص أو تدنى  
حضور أحد الطرفين، وخصوصا الطرف  
الأول، يفقد الشعر سحره وعذوبته  
الجمالية، لينتقل الى مجرد هندسة خطية  
عقيمة الجدوى، عديمة الحيوية، ويعبر  
عن ذلك محمود درويش قائلا:

أجمل الأشعار ما يحفظه عن ظهر قلب  
كل قارئ..

فاذا لم يشرب الناس أناشيدك شرب  
قل أنا وحدي خاطئ.. (٥)

انه إحساس باطني بأن القصيدة  
المتميزة هي التي تخلق قارئها وتجذبه  
إليها، وعملية التمازج والتوحد هاته تظل  
سائرة المفعول وحاضرة من خلال العملية  
الابداعية ذاتها فكما أن الشاعر، يتعد عن  
الاستنساخ والمحاكاة الحرفية لبناء عالم  
شعري تفتتح أبوابه وتشع بنور يغري  
بإبداعه، فكذلك هو - شأن المتلقي الذي  
يسعى الى استبصار النص والإسهام في  
تأسيس مناخ ثقافي يحكمه الوعي  
بالممكنات ومباشرة حق الاختلاف  
بحماس متضاعف لإثراء النص المبدع.

فعلى المتلقي كما تؤكد أغلب الدراسات  
أن لا يكون مجرد مستهلك سلبي للعمل.  
بل عليه أن يكون مبدعا يضاعف قيمة  
العمل. وغير خجل ومحتشم في تثبيت  
قدرته على السؤال. فالنص عالم يغري  
ويتعب، والمتلقي حفار النصوص. وبين  
النص ومتلقيه توجد ابتسامة قلقة تكون  
شاهد إثبات على أن ثمة شيئا يوحي  
بالسؤال. بهذا الحماس الممتع تتنوع  
القراءة وتعيش حالة انبثاق وحيوية  
مستمرة أو كما يقول غاستون باشلار:

صاحب اللسان يكثر من الأمثلة ويحدد  
عينية الشيء المتحدث عنه (الباب، السماء،  
الماء..)، أو يعمم بقوله «كل ما استغلق».  
وفي هذا التعميم جوهر التساؤل الذي  
يبرز منذ البداية متخبطا هذا السياج  
اللغوي وهو: هل الانفتاح والقول به،  
يعني بالضرورة أن ثمة شيئا مستغلق  
يستدعي خبيرا لديه مفاتيح وأدوات تمكنه  
من النفاذ الى عمق وجوهر الشيء. وإذا  
سلمنا بكون هذا الشيء مثلا نصا شعريا،  
فهل مثل هذا الكلام يعني أن النص  
الشعري الغامض هو النص ذاته المنفتح  
أي ذلك النص الذي يستدعي حضور  
شخصية نبوية أو قارئاً فطنا أوتى مفاتيح  
الكلام، بما يسر الله له من البلاغة  
والفصاحة، من أجل الوصول الى  
غوامض المعاني وبدائع الحكم، ومحاسن  
العبارات والألفاظ التي أغلقت على غيره،  
ولكن عن أي غموض نتحدث هنا، فابن  
منصور يعرف الغموض قائلا:  
«غمض المكان وغمض الشيء وغمض  
يغمض غموضا فيهما: حفي الغامض من  
المكان خلاف الواضح. وغمض في الرأي  
أصاب. ومسألة غامضة: فيها نظر ودقة.  
ومعنى غامض: لطيف.

انطلاقا من هذه الفرضيات، ومن  
التعريف اللغوي السابق يمكن القول إن  
الانفتاح الذي نعنيه هنا أساسا هو قابلية  
النص الشعري للقراءة المتعددة إذ يتحول  
النص الى شبكة فنية لا تنقطع فيها الدورة  
الدوائية. فالانفتاح هنا مرتبط بالنص  
ومتجسد فيه من خلال سمكه ومتانة  
بنائه، كما هو مرتبط في الآن نفسه  
بالمتلقي ومدى جدارته وكفاءته في تناول  
النص بالدرس والتحليل.

فبين نص تحكمه شبكة لغوية متعددة  
الاشارات والرموز، متدفقة الدلالات،

«خلال هذا الاعجاب الذي يتجاوز سلبية المواقف التأملية، فإن متعة القراءة تبدو انعكاسا لمتعة الكتابة وكأن القارئ هو شبح الكاتب وبالنسبة لبرغسون فإن مشاركة القارئ في متعة الخلق هو دلالة الخلق» (٦) أو كما يقول أيضا: «لا أحد يعرف أننا حين نقرأ الشعر فإننا نعيش مرة أخرى اغراء أن نكون شعراء» (٦).

انطلاقا من الاغراء المغرم بكبرياء القراءة وتواضعها يكون العمل قابلا للقراءة منفتحا على عملية التأويل عن طريق استيعاب المتلقي لعمل المؤلف وتفاعله معه تفاعلا ديناميا يسمح له باحتلال موقع ضمن خريطة القراءات الممكنة. ولا يمكن أن تتحقق هذه المعرفة إلا من خلال البناء العام الذي يؤلف العمل ويكسبه فرادته لأن تنوع المعاني كما يقول رولان بارت: «لا يترتب عن نظرة نسبية الى العادات الانسانية ولا يدل على ميل المجتمع الى الخطأ، وإنما يدل على استعداد الأثر الأدبي للانفتاح وكون الأثر يمتلك في وقت واحد معاني متعددة فذلك ناتج عن بنيته، وليس عن عطب في عقول من يقرؤونه. تلك هي الخاصية الرمزية للأثر: والرمز ليس الصورة وإنما تعدد المعاني ذاته» (٧).

والقول بتعددية المعاني، يشكل مركز اهتمام أغلب الدارسين، ليس فقط داخل مجال حقل الشعر، ولكن في مختلف الحقول المعرفية الأخرى، بما يحيط بنا وحولنا من إشارات ورموز وعادات وأخلاقيات.. الخ. وقد أولت الدلائلية هذه المباحث بعناية كبيرة، خاصة مع امبرتوايكو في كتابه «العمل المنفتح» و«القارئ في الحكاية» كما اهتمت الدراسات الهرمينوطيقية بالبعد التأويلي في إدراك التجليات الحيوية التي تشكل

موضوعا قابلا للدراسة، والدراسات البلاغية في تناولها للمكونات الفنية، وغير ذلك من الدراسات الأخرى.

ان مختلف هذه الدراسات تتفق على أن النص قابل للاجتهاد والتأويل المستمر، والقراءة المتعددة وأن إشكالية المعنى المتعدد كما يقول بول ريكور: «لم تعد اليوم إشكالية التفسير بمعناه الديني أو حتى بمعناه الدنيوي فقط وإنما هي في ذاتها إشكالية ذات طابع يمس فروعا علمية متعددة» (٨) ويقصد «ريكور» بذلك التعامل المرتبط بمستوى تفسير النصوص.

فالنص مشروط بنسق ثقافي وسياق اجتماعي. ينفل فيه وليس كل سواد على ورق، ينتظر العين التي تقول رأيها فيه يعتبر نصا منفتحا فالنص «لا يمكنه أن يؤدي وظيفته الاجتماعية إلا بوجود تواصل جمالي داخل مجموعة بشرية» (٩). تواصل يدخل النص في زمن القراءة ويجعله دائم الحوار مع نصوص سابقة له ولا حقة عنه، في مختلف الأزمنة وعبر تعاقب الحقب.

ويوضح بول ريكور مفهوم الانفتاح قائلا: «ماذا نعني هنا بالانفتاح نعني أن في كل حقل هرمنوطيقي توجد للتأويل سمة السنة وسمة غير السنة، أي سمة اللغة وسمة التجربة المعاشة (مهما كانت هذه الأخيرة). وهذا ما يشكل خصوصية التأويلات فهي تكمن بالضبط هنا: أن قبضة اللغة على الوجود وقبضة الوجود على اللغة تتحققان عبر قنوات مختلفة. وكذلك رمزية الحلم فلا يمكن أن تكون مجرد تفاعل صرف بين المدلولات التي تشير الى بعضها البعض فالحلم وسط للتغيير تفصح الرغبة فيه عن نفسها» (ص ٤٠١) ويضيف قائلا: «هكذا تقوم الرمزية.

عندما تؤخذ على مستوى تجليها في النصوص - بتفجير اللغة نحو الآخر عوضا عن انكفاءها على ذاتها: وهذا ما يطلق عليه الانفتاح أن هذا التفجير هو الابلاغ والابلاغ هو كشف وتصارع التأويلات المتضاربة لا على ثنائية الدلالة بل على زاوية الانفتاح وعلى غائية الكشف» (١٠).

على ضوء هذه المعطيات فالنص يستدعي قارئه لاكتشاف أبعاده الجديدة من خلال قراءة تقتضي البحث في إبداعيته وأسسها الجمالية، ودلالاته المتعددة المنفتحة، والمسرعة على كل الاحتمالات أي أن يحلل النص على مستويات عديدة تركيبية ودلالية وتداولية ومن داخل سياقه المعرفي ومقامه الذي ولد فيه.

فالنص إذن، وبمجرد ما أن يوضع بين يدي القارئ يكف عن صمته ليدخل لعبته الكتابية ولتدب الحياة فيه مجددا، متطلعا نحو حوار مشرف وبناء، ينتقل من خلاله النص من دائرة مغلقة إلى أخرى منفتحة وحافلة بالبحث الدائم عن الحركة، ربما تصل بالقارئ إلى استكناه ما لم يكن في قصد المؤلف من دلالات، يقول امبرطوايكو في هذا الصدد يتحدث علماء الجمال أحيانا عن اكتمال وانفتاح العمل الفني، لتوضيح ما يجري أثناء «استهلاك» الموضوع الفني.

إن العمل الفني من ناحية، هو الموضوع الذي يمكن العثور على شكله الأصلي، كما فهم من طرف الكاتب، من خلال تصور التأثيرات التي يبثها في وعي وحساسية المستهلك. وهكذا يخلق الكاتب شكلا كاملا حتى يتم تذوقه وفهمه حسب رغبته، ولكن المستهلك يمارس من ناحية أخرى حساسية خاصة وثقافة محددة وأذواقا، واتجاهات، وأحكاما مسبقة توجه متعته لمنظوره الخاص، حتى يستجيب لبلورة المنبهات، ويحاول رؤية وفهم علاقاتها. إن أي

مشكل، في العمق صالح جماليا بالضبط في حدود ما يمكن أن يتصور ويفهم، من خلال منظورات متعددة، وما يجلبه من تنوع كبير للمظاهر والأصداء دون أن يكف عن أن يبقى هو نفسه دائما» (١١). لكن على المحلل أن لا ينساق مع كل ما قد يبدو له محتملا، ووفق تأويلات لا صلة لها بالنص، ولكن عليه أن يراعي خصوصية النص وسياقه وعلاقات الترابط بين بنياته وانسجام عناصره، إذ لا زال التعامل مع الشعر العربي محاطا بمجموعة من الحواجز التي تسيء التعامل مع النص الشعري كنص، كتلك التي تحتكم إلى القيم أخلاقية وأيديولوجية لا تمت للنص الشعري بصلة، لانسياقها في منعرجات نتائجها معروفة ومنغلقة في ظلامية تستبد بسلطة قضائية همها الوحيد هو تصنيف المبدعين، أن مثل هذه القراءة تلوي عنق النص وتقتله، في حين أن النص في أمس الحاجة إلى الحياة، لكونه قابلا لأن يكون موضوع إعادة إنتاج مع كل قراءة جديدة، فكما هو الشأن بالنسبة لقراءة نص ما، فليست كل النصوص الشعرية منفتحة، فمنها ما لا يمت للكتابة والابداع الشعري بصلة رغم ادعائه لذلك، أو تروجه بوسيلة من الوسائل، فإنه حتما سيحتضر ويموت.

لم يمكن جانب التأويل هذا يخص شعر فترة دون أخرى، وإنما هو خاصية تنبه إليها العديد من النقاد والشعراء القدماء على حد سواء، ويكفي أن نشير إلى قول أبي نواس:

**غير أني قائل ما أتاني**

**من ظنوني مكذبا للعيان**

**أخذ نفسي بتأليف شيء**

**واحد في اللفظ شتى المعاني**

**قائم في الوهم حتى إذا ما**

**رمته رمت معي المكان**



فكأنني تابع حسن شيء

من أمامي ليس بالمستبان (١٢)

وقول أبي تمام:

غريبة تؤنس الآداب وحشتها

فما حل على قوم فترتل (١٣)

وقوله أيضا:

أما المعاني فهي أبكار إذا

نصت ولكن القوافي عون

أحذاكها صنع اللسان يمه

جفراء إذا نضب الكلام معين

ويسيء بالأحسان ظنا كمن

هو بابنه وبشعره مفتون (١٤)

كما يقول المتنبي:

وما الدهر إلا من رواة قصائدي

إذا قلت شعرا أصبح الدهر منشدا

فسار به من لا يسير مشمرا

وغنى به من لا يغني مغردا (١٥)

ولو تتبعنا أقوال الشعراء في هذا الشأن

لألفينا زحما كبيرا من الأشعار يصب في

هذا المنحى ويدافع عن هذا التصور، أما عن

آراء النقاد القدماء فإننا نجد لديهم بعض

المصطلحات البلاغية التي تصب في تعدد

المعاني أو تقترب منه مثل: الاتساع

والتأويل والترجيح والإبهام، والتلويح

والإيحاء وقد خصص ابن رشيق لبعضها

بابا مستقلا في كتابه «العمدة» فتجده في

باب الاتساع مثلا يقول «الاتساع أن يقول

الشاعر بيتا يتسع فيه التأويل فيأتي كل

واحد بمعنى وإنما يقع ذلك لاحتمال اللفظ

وقوته واتساع المعنى من ذلك قول امرئ

القيس:

مكر مفر مقبل مدبر معا

كجلمود صخر حطه السيل من عل

فإنما أراد أنه يصلح للكر والفر، ويحسن

مقبلا مدبرا، ثم قال (معا) أي: جميع ذلك

فيه، وشبهه في سرعته وشدة جريه

بجلمود صخر حطه السيل من أعلى الجبل،

فيذا انحط من عال كان شديد السرعة فكيف

إذا أعانته قوة السيل من ورائه؟

وذهب قوم -منهم عبد الكريم- إلى أن

معنى قوله:

كجلمود صخر حطه السيل من عل

إنما هو الصلابة لأن الصخر عندهم كلما

أظهر للشمس والرياح كان أصلب.

وقال بعض من فسره من المحدثين: إنما

أراد الإفراط، فرغم أنه يرى مقبلا ومدبرا

في حال واحدة عند الكر والفر لشدة

سرعته، واعترض على نفسه، بما يوجد

عيانا، فمثله بالجلمود المنحدر من قمة

الجبل، فانك ترى ظهره في النصبه على

الحال التي ترى فيها بطنه ومقبل إليك،

ولعل هذا ما مر قط ببال امرئ القيس، ولا

خطر في وهمه ولا وقع في خلد» (١٦).

نستخلص من قول -ابن رشيق

عنصرين أساسيين -يبدوان لنا هامين جدا..

أ- أن مرد التأويل يعود إلى القوة

الاحتمالية للفظ واتساع المعنى.

ب- قد يؤول التأويل إلى ما لم يكن يدور

في ذهن الشاعر

وكلا العنصرين يفيدان أن النصوص

التي تتصف بهذه الخاصية تمتلك سمات

وملامح شكلية تكثف من الأساليب البديعية

كالتجانس والتطابق والتجاوز والتشابه.

والتعابير الموهمة التي تنتج عنها مفارقات

عديدة تسمح للقارئ بأن ينساب في تأويل

يكون مبعث لذة ومتعة.

ان القوة الاحتمالية قد لا تشمل البيت

الشعري بمفرده ولكنها قد تشمل

القصيدة بأكملها، بحيث ينقاد المؤول وفق

أدراج فرضيته التي ينطلق منها، محاولا

إيجاد الأدلة وتقديم الحجج التي يراها

مناسبة وفي هذا السياق نذكر مجهود

«زادة الرومي» في كتابه «رسالة في قلب

كافوريات المتنبي من المديح إلى الهجاء»

حيث يرى أن الشعر الذي قاله المتنبي لكافور مادحاً له ليس في العمق إلا هجاء ضمني، معتمداً في ذلك على قول المتنبي:

وشعر مدحت به الكركدن

بين القريظ وبين الرقي

فما كان ذلك مدحاً له

ولكنه كان هجواً للورى

وذهب بهذه الفرضية إلى أبعد حدودها، حيث بلورها لتشمل كافوريات المتنبي بأكملها، كونها منسوجة على منوال محتمل الضدين محاولاً إيجاد ما ينور رأيه من أشعار المتنبي نفسها (١٧) ومهما كان الموقع الذي يتحرك منه الناقد، ومهما كنا نتفق أو نختلف مع استراتيجية عمله، فإن الأهم هنا هو القوة التخيلية التي يتسم بها شعر المتنبي، والتي استطاعت أن تثير حماس النقاد، وتولد خصومات نقدية تشعبت مواضيعها وتعددت التعليقات بشأنها، وقد كان المتنبي محقاً عند قوله:

أنا الذي نظر الأعشى إلى أدبي  
وأسمعت كلمائي من به صمم

أنام ملء جفوني عن شواردها

ويسهر الخلق جراها ويختصم (١٨)

أو في قوله واصفاً شعره مفتخراً به:

إذا قلت له لم يمتنع من وصوله

جدار معلى أو خباء مطنب (١٩)

يعتمد التحديد الخاص الذي رسمه المتنبي لشعره، على مسلمة يمكن إجمالها في أن مبعث شعرية النص الشعري هو نتاج قابليته للاستهلاك من لدن القراء، أي ما تحقق وما سيتحقق من تراكمات وإنجازات نقدية في مجال التعامل مع أعماله الإبداعية، وهو ما عبر عنه صراحة في قوله: «ما الدهر إلا من رواة قصائدي» أو ما عبر أبو تمام: «فما حل على قوم فترتل» دون أن تستنفد القصيدة ما

دامت موجهة في الأساس إلى القراء، محددة روابط الصلة معهم. ولا ريب في أن هذا التجاوب بين قطبي العملية الإبداعية (النص القارئ) هو الذي يضمن استمرارية وسيرورة الفعل الجمالي، كما لا يمكن لهذا التجاوب أن يتحقق بشكله الملموس إلا بوجود حافظ مؤثر يساهم في تكثيف التواصل ويحدد ميثاقه، وهو ما عبر عنه المتنبي قائلاً:

إنما تنجح المقالة في المرء

إذا صادفت هوى في الفؤاد (٢٠)

من الطبيعي - وفق هذا التصوير - أن رد فعل القارئ مبني على أحاسيس ذاتية تحتكم إلى النص ومعنى ذلك أن العمل الشعري ليس عالماً منقطع الصلة عن عالم المتلقي إننا - كقراء - في لحظة تقبلنا لهذا العمل قد نجد فيه ذواتنا أو لا نجدها، نجد فيه ما سنتجاوب معه وقد لا نجده وبقدر ما تكون أواصر الاتصال مكثفة وقوية بقدر ما يندس القراء في عمق النص بكل ما أوتوا من معرفة وخبرة بمعالم النص الشعري.

وما كان لهذه العملية أن تتم لولا وجود وسيط قارئ يضمن للنص الشعري فعاليته عبر الأزمنة والمتمثل في سمك القصيدة، وحسن تأليفها وتجانس عناصرها مثل البنيان المرصوص أو كالجسد إذا اشتكى منه عضو انبعت بالألم إلى سائر الجسم بالسهر والحمى وكل هذه المؤشرات ترسم للقارئ معالم الطريق الذي يبقى المرور منه والسير فيه حتمية مؤكدة، لأن النص الشعري هو الإطار الذي يسمح بتشكيل خطاطة القراءات الممكنة ويوجهها وجهة تراهن على تحقيق مبتغاها الناجح.

١٠- بول ريكور «إشكالية ثنائية المعنى...» ص ١٤٠.

١١- Umberto ECO "L'oeuvre ou-vertel P 17.

١٢- ديوان أبي نواس، تحقيق: أحمد عبدالمجيد الغزالي، دار الكتاب العربي- بيروت، ص ١٨.

١٣- ديوان أبي تمام، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، ص ٢٠.

١٤- الديوان نفسه، المجلد الثالث ص ٣٣٠ - ٣٣١.

١٥- ديوان المتنبي، بشرح أبي البقاء العكبري، دار المعرفة- بيروت.

١٦- ابن رشيق «العمدة» تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، الجزء الثاني ص ٩.

١٧- حسام زاده الرومي «رسالة في قلب كافوريات المتنبي من المديح الى الهجاء» تحقيق الدكتور محمد يوسف نجم دار صادر الطبعة الثانية ١٩٩٣، ص ٣-٤.

١٨- ديوان المتنبي، الجزء الثالث ص ٣٦٧.

١٩- العمدة، الجزء الثاني، ص ٦٣.

٢٠- ديوان المتنبي، الجزء الثاني ص ٣١.

١- أدونيس «مقدمة للشعر العربي»، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٧٩، ص ١٠٧.

٢- Umberto ECO "L'oeuvre ou-verte" ed. seuil, paris 1965, P23.

٤- ابن منظور «لسان العرب» حرف الحاء، فصل الفاء (فتح)، المجلد الثاني، دار صادر، ص ٥٣٦ الى ٥٤٠.

٥- ديوان محمود درويش، دار العودة، الطبعة الثامنة ١٩٨١، ص ٥٥.

٦- غاستون باشلار «جماليات المكان» ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨٤، ص ٢٥.

٧- رولان بارت «النقد والحقيقة» ترجمة إبراهيم الخطيب، مراجعة محمد بريدة، الشركة المغربية للناسرين المتحددين، الطبعة الأولى ١٩٨٥، ص ٥٤-٥٥.

٨- بول ريكور «اشكالية ثنائية المعنى...» ترجمة فريال جبوري غزول، المقال منشور ضمن كتاب «الهرمينوطيقا والتأويل» تأليف مشترك بين باحثين، الطبعة الثانية، الدار البيضاء ١٩٩٣ ص ١٣٩.

٩- Lourilotman "La s tructure du lext artistique" Grallimard, Paris 1973, P 392.



# «تفاصيل»

## ليلة العثمان (١)

د. محمد إبراهيم الحاج صالح

ARCHIVE

ثمة وظيفة لعنوان العمل الأدبي تتراوح توليد الدلالات بين بعضها البعض ومن بين وظائف ثلاث، أولها التعيين، ويعني مجرد التسمية، وربما كانت التسمية اسما لشخصية في القصة أو الرواية كـ «زينب» لهيكل.

وثانيها الاعلان عن المحتوى القصصي كـ «الأرض» للشرقاوي و«القاهرة الجديدة» لنجيب محفوظ و«المحاكمة» لكافكا و«الجريمة والعقاب» لدستيوفسكي... وثالثها الوظيفة الياحائية التي تتجاوز التسمية والتعيين، كما تتجاوز الوصف والاعلان عن المحتوى بتلميح إلى الموضوع أو القضية أو الشخصية أو المكان أو سوى كل هذا دون أن تعين أو تقيم حجابا بين النص وقارئه (٢) وفيها أيضا دفع للقارئ إلى

وقصة ليلى العثمان المسماة «تفاصيل الصورة الأخيرة» يندرج عنوانها تحت أداء الوظيفة الياحائية، لكن استشهدا مثبتا تحت العنوان للبابا جون بول الثاني ينقص من قيمة هذه الياحائية، ويكاد يفضح محتوى النص، ويقول الاستشهاد «الشیطان يستطيع أن يتمدد في الأماكن

التي سال فيها دم المصريين والسوريين والمغاربة والعراقيين... وسالت أيضا أسعار النفط صعودا على العكس تماما من قانون الجاذبية!!

يتكون نسيج القصة من سرد تتناوب فيه الأفعال الماضية والأفعال المضارعة، في غلبة واضحة للأفعال الماضية، لأن السارد يرسم أحداثا حدثت وانتهت، ولأن القص أبعد من أن يكون ماضيا قريبا يمكن أن تفرض أحداثه الحارة نوعا من الاقتراب النفسي للحدث زمانيا، وبالتالي فرض صيغ مضارعة أكثر، يتخلل السرد حوار «ديالوج» بين طرفين، أحدهما ثابت هو الصبية ذات الاثنى عشر ربيعا، بل خريفا، لأن القص سيحدد ثيمات: الموت، والفقر، والشبق الحيواني الدموي، وانعدام الأمان، والخوف... وهي ثيمات تتبع الثيمة الأساسية: الموت. وبالتالي سيكون منسجما أن يكون عمر الصبية اثني عشر خريفا وليس اثني عشر ربيعا، فالخريف جزء من ثيمة الموت وفق مفهوم التمازج الأصلية حسب مفهوم «فراي». ومن الطريف أن اللغة السائدة لن تتيح لنا تصريحاً التسمية: «ساردة»، رغم العبث الأثثوي للنص، ورغم أن محتوى النص «حدوثة» عن صبية تجاه عالم ذكوري، ورغم أن الكاتبة أنثى، لكننا تجاوزنا، أو تجديدا! - سنفترض تماهيا بين ساردة متخيلة وكاتبة القصة، وهو افتراض لا يأتي من فراغ، وإنما يتيح ظهوره إلى حيز التعيين التعاطف الكبير من راسمة السرد، ومن عبارات لن يأتي بها سارد ذكر، ما لم تأت خبرته من سرد امرأة سابق على الكتابة فهل يمكن رد التركيب السردى التالي إلى سارد ذكر: «وتتكرر على نفسها ضامة ذراعيها إلى صدرها تحرس المرتفعين الصغيرين اللذين بدأ

التي تفرغ من الحب في قلب الإنسان». ومفردات العنوان المؤلف من ثلاث كلمات: تفاصيل، الصورة، الأخيرة. كل مفردة منها على حدة ليس فيها التعيين ولا الاعلان عن المحتوى، وبالتالي فالعنوان ككل ينأى عن التعيين والاعلان، فمفردة «تفاصيل» ستحيل إلى توليد دلالي لا متناه، إذ كل شيء وكل تصور يتضمن في خصائصه عددا لا نهائيا من التفاصيل، وكذلك مفردة «الصورة»، فالصورة قد تكون صورة فوتوغرافية، أو سينمائية أو شعرية، أو حلمية، أو تخيلية، وقد تكون صورة لواقع ما... ومثل ذلك يمكن قوله عن مفردة «الأخيرة» فهي صفة مضافة إلى الصورة، فكما تتعدد إحياءات مفردة «الصورة» تتعدد صفاتها.

تتوضح امكانية القص من إشارات موحية، بعض هذه الإشارات يعين تحديد المكان تماما، إذ تشير كلمة «غرة» في المتن، المشروحة في الهامش، هكذا: «غطاء رأس الرجل الكويتي» (٤) إلى الكويت مكانا، وسنرى أن أحداث القصة تدور في حي كويتي.

وبعض المفردات والتعابير تشير إلى الكويت مكانا بلا تصريح، وإنما باستخدام المفردات المحلية ضمن نسيج السرد، وكلها كلمات شرحت في الهامش، ونحن نرى أن الهامش بات يعد جزءا لا يتجزأ من النص. من هذه المفردات: زبيل، درابيح، القصة، الجندل، الهريس، الدارسين، أما زمان القص فلن نجد أية إشارة صريحة إليه، ولكننا نستنتج تعيينه من خلال تصورنا لكويت اليوم، وكويت تنتج أثناء السرد القصصي، ولنا أن نحدد هذا الزمن - بارتياح قليل - بما قبل ثورة أسعار النفط بعد حرب الـ ٧٣

شخصيتان أنثويتان، هما، الصبية ذاتها وأما، الغريبتان عن المكان الذي تجري فيه الأحداث، وربما كانتا غريبتين عن الكويت نفسها: «أما التي تزلت قبل أن تبلغ هي السنة من عمرها، فحملتها تحت ستار الليل، فرّت من بلدها خشية أن يسرق الأعمام طفولتها من الحزن، والتجأت إلى هذا البلد الغريب...» (٩)

وهما شخصيتان سلبيتان - كما هي الأنثى في مجتمع ذكوري - صيورتان، تتلقيان الظلم بقدرية واستسلام، فإذا كانت الصبية قد أبدت بعض ملامح الدفاع عن نفسها قبل أن تقول بالفعل الأخير العنيف، فهي تبصق على الذي سيغتصبها: «بصقت عليه مرة فسقطت البصقة على لحيت» (١٠) وتدعو على بائع الحلوى همسا: «إن شاء الله تنعور عينك الأخرى» (١١)، فإن الأم مستكينة في بحر من الاستسلام ولا تملك إلا الدعاء، حتى عندما تخبرها ابنتها بمحاولات «أبو حمود» معها، إلا أنها تجد ما تدفع به عن ابنتها سوى: «انتهبي منه ولا تقولي هذا الكلام أمام أحد، نحن غريبتان ولا نريد مشاكل مع الناس» (١٢).

من تصوير الشبق الحيواني في السرد سيقشع المتلقي وسيتعاطف بلا تحفظ مع هذه الصبية الواقعة بين أنياب ذئاب، لكن احساسا بنقص ما، وفجاجة ما، يعثوران السرد... ألا يوجد ذكور في هذا الحي سوى هؤلاء الذكور الشبقيين؟ وإذا كنا مقتنعين أن تصوير الألم في الابداع أجمل من تصوير الفرح، فإن احساسنا بالنقص لا يرسم حاجة لوجود رجال ذوي فضيلة حتمية، وإنما وجود رجال آخرين وحسب!

ولإظهار الانحطاط الأخلاقي للمجتمع الذكوري يسوق السرد صورا شبكية

بالبروز وبزغت في نهايتهما نجمتان ورديتان تثبتان حين يمسهما النسيم العابر، كانت تخشى أن يسقط بأسنانه على النجمتين فيقضمهما كما فعل ذلك العجوز بصدر عروسه الصغيرة ليلة الزفاف» (٦) وليس في ما نقوله فصل تعسفي بين كتابة أنثوية وكتابة ذكورية، وإنما استنتاج من معنى المعنى (٧) الذي ننتجه نحن كقراء للنص.

يتيح لنا السرد مقابلات على التضاد بين: مجتمع ذكوري / أنثى، وبين الخبث / والبراءة. والشبق الحيواني / والطهارة... لكن الدلالة الركنية التي يبنى عليها النص ستكون، ثنائية التضاد واللاعد: مجتمع ذكوري × أنثى. ولأن السرد له غاية بينة هي إدانة المجتمع الذكوري وإبراز الظلم والحيثف الواقع على الأنثى، والأنثى في القصة طفلة تعاقب كل قوانين البشر والسماء الاقتراب الجنسي منها، فإن صورة الرجل ستبدو بشعة وقاسية، سلوكا، وحتى شكلا مورفولوجيا، فالشخصيات الذكورية المرسومة في النص هي: بائع الحلوى الأعور، لاحظ. أعور وهو يوازي عوره بسلوكه المشين، الأعمى أخلاقيا، بدعوة الصبية إلى الداخل في تلميح جنسي فج، الشخصية الثانية هي بائع التمر المجذور، لاحظ. «مجدور» الذي تلائم بشاعة وجهه المحفر سلوكه الشائن، إذ يكشف للصبية عن عورته بصفاقة، وبلا خجل. الشخصية الثالثة هي «أبو حمود» وهو الوحيد الذي يطلق عليه اسم من بين شخصيات القص الفاعلة والذي يغتصب الصبية فوق الكناسة المكونة في مربع البلدية، والذي تصف الساردة لحيته بأنها «... مسلولة كذيل تيس...» (٨).

في مقابل هذه الشخصيات الذكورية



المتطرف الوحشي للقوة اللاأخلاقية للشبق المنفلت من كل عقال في خرق جسدها، وهو ما ستقوله عنه الساردة «أخف بكثير من قسوة الفعل الآخر الذي أحست به يشرخها نصفين ويغيبها عما حولها فترة لا تدري مداها» (١٧) إذن تم الاغتصاب الذي يبدو كأنه حرب وليس فعلا جنسيا، ويشير التركيب اللغوي: «يشرخها نصفين» إلى قتل فاضح، كما يوحى بشبقية قاسية من رجل إلى ضعف غير مسبوق لأنثى/ طفلة، فالفعل يشرخ ذو المصدر «شرخ» يلقي في ذهن تصور خشب يابس يشرخ، أو جدارا يشرخ، ولن يوحى أبدا أن المشروخ، أو موضوع الشرخ، كائن حي، إلا عندما يستخدم في التصوير المجازي.

هذا الشبق الكلي للمجتمع الذكوري يتضمن نظرة إلى المرأة كوعاء للرغبة الجنسية دون النظر إليها كإنسان، وهي نظرة ليست بسيطة كما تبدو لأول وهلة، بل هي نظرة معقدة، فيها امتهان لجسد المرأة كإناء لبطق الشبق في رحمها، ولكن فيها أيضا صدى قديم لتقديس جسدها، لأن الرغبة الشبقية العارمة التي لا يصدها حاجز هي رغبة تقع على مقدس، ومعلوم -انثروبولوجيا- إن حبس المرأة في البيت وتغطية جسدها كاملا بالثياب يوحى بما لجسد المرأة في ذهن الرجل وسلوكه من تقديس، ومعلوم أيضا أن التحريم ذو صلة لا تنفصم بالمقدس، فانتهاك المحرم وانتهاك المقدس، وانتهاك جسد المرأة بلا شرعة زواج دينيا، هو انتهاك لقداسة الشرع، ولنا أن نرد تقديس جسد المرأة إلى أصول اسطورية، إذ قبل أن يعبد الاله المتعالي المنزه عن كل شيء، كانت العبادة الوثنية أنثوية في عبادة «الأم الكبرى» (١٨)، ثم جاءت

مرضية لرجال بيدون مبتعدين جدا في اللاسوية النفسية، فبائع الحلوى: «فح في وجهها، تعالي - داخل - وسأعطيك أشياء حلوة ببلاش» (١٣)، لاحظ مفردة فح المستعارة من فحيح التنين والأفاعي.

وبائع التمر «لم يخجل أن يكشف عن عورته لها، ولعابه يتصبب من شفة بحجم الكلية» (١٤).

وأبو حمود الذي «بصقت عليه مرة فسقطت البصقة على لحيته فمسحها بباطن كفه ولعقها وهو يشرع باب فمه فتطل أسنانه المتراكبة وهو يهددها: سأعضك» (١٥). وأبو حمود أيضا «داهمها وكمم فمها بغترته الوسخة، بينما يده الأخرى تشد ثوبها وتحسر أطرافه السفلى عن ساقها المرتعشتين، وتشد الساتر الأخير بقسوة كانت أخف بكثير من قسوة الفعل الذي أحست به يشرخها نصفين ويغيبها عما حولها فترة لا تدري مداها» (١٦). وستأتي التراكيب اللغوية الدالة على هذا الاغتصاب الشبقى بأقصى صور التخيل لدى المتلقين كل وفق خبرته الذهبية والبصرية، فمثلا التركيب اللغوي: «ويده تشد الساتر الأخير بقسوة» إشارة إلى نزع السروال الداخلي، يستخدم مفردة «الساتر» الآتية من مصطلحات الحرب، ولنا أن نخمن أن مصدر هذه المفردة جاء من حربي الخليج، إذ لم يخل بيان حربي فيها من هذا المصطلح، وإزاحة الساتر يعني انكشاف المقاتلين وتعرضهم للموت، فإزالة آخر ساتر عن مخبوء الصبية يعني فعلا غاضبا يوازي الفعل الحربي في إزاحة السواتر الترابية والاسمنتية في الحرب. ويؤدي التركيب اللغوي التالي لإزاحة آخر ساتر عن أكثر أعضاء الصبية حميمية في جسدها، معنى الإمعان

مرحلة تواجدت فيها الآلهة الذكور والآلهة الإناث جنبا إلى جنب. ومن الآلهة المؤنثة عبت: أنات، وعشتار، وايزيس، وأفروديت... أما العرب فعبدوا اللات والعزى ومناة الثالثة وكلها ربّات أنثوية، حتى إذا ما جاء الإسلام وحول عبادة العرب من ربّات أنثوية إلى عبادة إله واحد منزّه، ولفظه جلاله في اللغة «مذكّرة»، انزاحت عبادة الربّة الأنثى وبالتالي جسدها إلى غياهب الذاكرة الجمعية متخذة أشكالاً متعددة، أولها حجب جسد المرأة عن الأنظار وأرقاها ذاك الوله الصوفي للمرأة الذي جسده الشعر العذري، وحتى بعض الشعر الحديث في الحب، وكذلك الشعر الرمزي الذي تماهت فيه المرأة بالأرض مرتقية سلاله المقدس الحدائي المبتعد عن المقدس الديني، أما أخسها وأحطها فهو الشبق الكلبى الراغب بامتلاك المرأة حتى لو كان اغتصاباً، وهو أي الشبق. في جانبه الثقافى العميق، وليس بمعناه النفسى المرضى، صورة مقلوبة وخسيصة لتقديس جسد المرأة. صورة في النص ثمة إدانة للأبس الورع قناعاً، فأبو حمود يتلظى خلف لحيته، وخلف ما يعطيه الجامع والصلاة والصيام من رصيد اجتماعى شكلاني، إذ طقس العبادة لم يمنعه من اغتصاب صبية: «أبو حمود الذي تلمحه خارجاً من المسجد يعابث لحيته، وحين تحاذيه يقطّط بلسانه ويمد لاساً شفّتيه المخنوقتين تحت كثافة اللحية، ويلتصق بها... ينجح أحياناً في اللحاق بها ليقصرها من زندها الناعم» (١٩) فالسرّد يصور لنا ليس بلا نية متخابئة لحية أبي حمود الكتّة محيلاً الإشارة المتولدة في النص وفي ذهن القارئ عن أصحاب اللهى الذين يستترون خلفها لأنها تمثل رمزا دينيا،

وبالتالى تمثل افتراض الورع والأخلاق الكريمة وغيض البصر واحتقار اللذة الجنسية، ولتعزيز الإدانة ورسم المفارقة إلى أقصى مدياتها يندنا النص عن تفاجؤ الأم عندما تعلمها ابنتها أن أبا حمود يراودها، ويلحق بها مطلقاً بلسانه مرّولاً لعب الشهوة الحيوانية. فنقول الأم بكل دفين عدم الرغبة بالتصديق لأبا حمود هو الورع «الصايم... المصلي» (٢٠) هذا الصائم المصلي لم يمنعه اليوم الرمضاني والإفطار الذي لم يبق له إلى جزء من ساعة، من أن يفعل فعلته الشنعاء، إنه التصوير البشع القاسي لرجل بشع حقاً فكيف تسول له نفسه الاغتصاب الجنسي لقاصر، وفي رمضان؟! هكذا يدفع النفاق الكاذب المتقنع بالورع إلى بؤرة الضوء الكشف، ولدناء أصيلة في نفسه يفعل أبو حمود فعلته على أكوام القمامة «شدّها من شعرها وسحبها وصل بها إلى مربع البلدية الذي ارتفع جداره وامتلأ بالقمامة حتى قاضت عن جوانبه وانتشرت روائح الأرز والمرق المتخمر والخضار التالفة والبيض المفقوس ورائحة فئران ميتة». أي نفس خسيصة دنئية في جسد هذا الذكر الشبق؟! وأي نجاح لسردية حاقدة على رجل كهذا تربط الاغتصاب بالحيز القدر الملىء بالقمامة المتعفنة في مربع البلدية. إن غاية قصيدة للسرّد تجر المتلقي إلى مقارنة ومقاربة فعل الاغتصاب بأكوام القمامة المتفسخة، وإذا كان الفعل الجنسي حاجة فيزيولوجية صعّدتها الحضارة إلى فعل شخصي يتميز بالحميمية والسرية واشتباك جسدين بالرضى، بل وبالرغبة المشتركة، فإن هذا الفعل الاغتصابى الذي يقوم به هذا الذكر القمىء (أبو حمود) على العكس

لها موقع جمالي، ولا حتى مبرر للوجود، إلا لسبب خيانة الجراءة للساردة في حرق رجل ليس على مثال سابق، وقريب من هذا - جماليا - كنا قد لاحظنا في استباق وتنبؤ حدوث فعل الاغتصاب، ليوضع المتلقي في توقع الحدث في كل لحظة، بينما ... جماليا يفضل اللامتوقع - المبرر فنيا، طبعا - على المتوقع، إذ كانت الساردة قد وضعتنا على سكة التوقع عندما استبقت الحدث وجعلت الصبية وهي في بيتها تظل في الليل تهجس باغتصاب أبي حمود لها «تقلب على فراشها وتسهر عيناها معلقتين بالسقف الذي تنتظر في زوايا جندله» (٢٣) بيوت العنكبوت فيقفز وجهه إليها. تتصوره سيأتي ويشق لنفسه كوة فتطل أول ما تطل لحيته ثم يبرز وجهه. ثم يسقط جسده هاويا فوق جسدها ينسج عليه خيوط الزجة تبدأ من نقطة وتتوزع. تدب على اللحم الطري حتى تصل إلى الصدر» (٢٤) هكذا إذن، كانت الصبية قد وجدت التسويغ الكافي في السرد لأن تقابل العنف الواقع على جسدها وروحها بعنف إلى الحد الأقصى، وهو ازهاق روح / لذكر / شيطان: «انتصبت بقربه وقد جهزت ثلاثة أعواد، صبت الكاز على جسده العائم في نشوته. وقبل أن ينتصب والذعر ينفر من عينيه كانت شرارات الموت الثلاث قد تحدرت نحوه» (٢٥) وتتلذذ الساردة بسردها الذي يصف التهام النار لجسد «أبو حمود» وكأنها تتأثر مما يمثله من ذكورية حازت على كل أنواع الادانة سلوكيا، ونفسيا، وطقسيا، وعادات: «اهتاج ثغره مستجدا ... وغار خذاه في تجويف عجيب وتشبثت النار به،

من التوصيف الحضاري للجنس، فهو يقوم بالفعل الجنسي بهمجية غاصبة وسط القذارة المثيرة للقرف لدى المتلقي، وسيدل عنف الاغتصاب المصور بقسوة قصدية في السرد على حقد كبير من قبل «الملتحون»، المراءون، المستغلون الطقوس الدينية للإيحاء ببراءة سلوكهم ومقاصدهم، وليس أدل من الاقتباس السابق على فوران الرغبة الكاسحة على الساردة في تصوير قبح وعنف هذا الاغتصاب من قبل رجل يراد له في السرد أن يكون مثالا شيطانيا للسلوك البشع: «فتحت فمها لتطلق الصرخة اللابئة فيه، لكنه داهمها وكمم فمها بغترته الوسخة، بينما يده الأخرى تشد ثوبها وتحسر أطرافه السفلى عن ساقيه المرتعشتين، وتشد الساتر الأخير بقسوة كانت أخف من كثير من قسوة الفعل الآخر الذي أحست به يشرخها نصفين ويفي بها عما حولها» (٢١). وسيكون مبرر الفعل العنيف اللاحق للصبية المنتهكة، فقد فرش السرد كل مبررات الإدانة لهذا الوحش «أبو حمود»، ليعطي تصرف الصبية بعد أن وعت على نفسها من غيبوبة الألم وعنف الاغتصاب الشارخ لها مشروعية تامة: أولا عبر الصدمة النفسية لما حدث ورؤيتها له إلى جانبها بعد فعلته «حين استفاقت متناثرة جافة بينما هو يقربها منكب على بطنه لا تلمح إلا جانبا من وجهه الغائر في شخير متلاحق وشفته المنفلشتان تدلحان لعابهما الكريه» (٢٢). وثانيا بتذكر مثال نسوي سابق قامت فيه امرأة اسمها «عمشة» بحرق رجل اجترح ذات السفالة التي اجترحها أبو حمود، وسنلاحظ أن إيراد الحكاية النسوية السابقة لم يكن



تظل تحت الخوف والقلق من أن يطلع لها «أبو حمود» أو غيره، حتى الأطفال يطاردونها: «وفي المساءات كانت نفسها تستوحش من عتمة الدروب، وهجمات الصبية الشياطين حين يطاردونها بدرايبهم المجلجلة وعصيهم الشائكة من سعف النخيل» (٣١) وفي الشارع أيضا بائع الحلوى الأعور صاحب التلميحة الجنسية، وبائع التمر المجذور الذي يريها عورته، ومن الشارع أخذها «أبو حمود» إلى حيث افترس وافترش جسدها على قمامة البلدية... وهنا نتساءل لم كان الحلواني وبائع التمر وهما مثالا السوء مهنيان؟ لأن العقلية البدوية المخزونة في اللاوعي تحتقر المهن وتحتفظ بذاكرة مهينة لها؟ ولم كان هذا الوحش الأدمي الذي نهش جسد الصبية ملتحيا صائما مصليا؟! لأن الأصولية التي تقف ضد الابداع والجمال تطل برأسها الآن، هنا، وفي الكويت، وفي مصر... وهل كانت هذه الخلفية الفكرية كافية للنسج على نولها وإبداع النص؟ سنجيب بنعم أكيدة، وللقارئ إعادة قراءة القصة ليشاركنا مقاربتها، وللقارئ أيضا أن يلاحظ أن الصبية لم تسم، بل بقيت غفلا من الاسم، إنها مطلق صبية، تنتهك عذريتها وتنتهك براءتها ومستقبلها القابل للتفتح في مجتمع هو بأشد الحاجة إلى التفتح والنظر إلى الأمام بدلا من النظر إلى الخلف والانغلاق والتكؤم في قذارة نسجتها قرون من التخلف، وليلى العثمان بابداعها تفضح اللامقدس الذي تواضع عليه الناس أنه مقدس، وبذلك تجترح المرأة على ما لم تجرؤ عليه الكثيرات من الكاتبات، بل ومن الكتاب.

وسرعان ما تحولت ثعبانا أحمر يتلوى حول الجسد الذي دار حول نفسه ثم سقط دائخا في بركان النار به. وسرعان ما تحولت ثعبانا أحمر يتلوى حول الجسد الذي دار حول نفسه ثم سقط دائخا في بركان النار... بينما مدفع الإفطار يفجر رعدته» (٢٦).

وهنا يصل السرد إلى نهايته في قفلة موفقة تفتح احتمالات متعددة للدلالات التي سينتجها ذهن المتلقي، وسنقارب نحن مجموعة الدلالات التي دارت في أذهاننا، فالنار تلتهم جسد «بو حمود» ومعه قاذورات البلدية المتعفنة في الوقت الذي يعلن مدفع الإفطار انتهاء يوم رمضاني، يوم كان للبعض طقس عبادة وراحة ضمير، بينما كان للصبية يوما انتهكت فيه وطبعت على روحها أختاما ذكورية لن تزول.

ومما يلفت الانتباه إنتاج النص لثيمتين متناقضتين خاصيتين به، أولا هما إظهار البيوت، رمزا وواقعا، كواحة للأمان والخير. وثانيهما إظهار الشوارع، رمزا وواقعا أيضا كمكان لانعدام الأمن والشر. فتعزيزا للثيمة الأولى. نقرأ من النص «والناس يحبونها... يفرحون عندما تدخل بيوتهم...» (٢٧). وعندما يلج «بو حمود» في مطاررتها «تصل أقرب باب مفتوح. تلج إلى دهليزه وتبقى مركونة فيه... حتى ينصرف» (٢٨). ومن البيوت يأتيها وأنها الخير والقوت «كانت خارجة من أحد البيوت تحمل إلى أمها قدر الهريس تشده إلى صدرها وتستنشق رائحة الدهن العداني...» (٢٩) والبيوت ملاذ للمهدد بالأمان «همت بالهرب نحو أحد البيوت» (٣٠)... أما خارج البيوت، حيث الشوارع فتتمثل الثيمة الثانية، فالصبية

# الهوامش:

- (١) دراسة لقصة ليلي العثمان: تفاصيل للصورة الأخيرة، من مجموعتها القصصية «حالة حب مجنونة» دار المدى ط ١. ١٩٩٥ ص ١٠٥.
- (٢) للتوسع في وظيفة العنوان، انظر دراسة «براعة الاستهلال في صناعة العنوان» محمود الهميس الموقف الأدبي السورية، عدد ٣١٣ ص ٣١.
- (٣) عنوان قصة قصيرة لفرانز كافكا، انظر آخر ترجمة لها إلى العربية المنشورة في أخبار الأدب المصرية عدد ٤٣، مايو ١٩٩٤، ت. د. باهر الجوهري.
- (٤) نص القصة صفحة ١١٣.
- (٥) انظر: نور ثروب فراي، الماهية والخرافة، دراسات ميثولوجية. ت. عبد الكريم ناصيف، هيفاء هاشم وزارة الثقافة دمشق ١٩٩٢.
- (٦) نص القصة ص ١١٠.
- (٧) للاطلاع على مفهوم معنى المعنى، راجع دراسة «معنى المعنى» عبد القادر الرباعي، مجلة فصول المصرية المجلد الخامس عشر العدد الثالث ١٩٩٦.
- (٨) نص القصة، ص ١٠٨.
- (٩) نص القصة، ص ١٠٧.
- (١٠) نص القصة، ص ١٠٩.
- (١١) نص القصة، ص ١٠٧.
- (١٢) نص القصة، ص ١٠٩.
- (١٣) نص القصة، ص ١٠٦.
- (١٤) نص القصة، ص ١٠٧.
- (١٥) نص القصة، ص ١٠٩.
- (١٦) نص القصة، ص ١١٣.
- (١٧) نص القصة، ص ١١٣.
- (١٨) انظر، فراس السواح، لغز عشتار، الطبعة الثانية، قبرص ١٩٨٦.
- (١٩) نص القصة، ص ١٠٨.
- (٢٠) نص القصة، ص ١٠٩.
- (٢١) نص القصة، ص ١١٣.
- (٢٢) نص القصة، ص ١١٣.
- (٢٣) الجنيل: السقف المبني من جذوع الأشجار، وفق هامش القصة.
- (٢٤) نص القصة، ص ١٠٩.
- (٢٥) نص القصة، ص ١١٣.
- (٢٦) نص القصة، ص ١١٣.
- (٢٧) نص القصة، ص ١٠٨.
- (٢٨) نص القصة، ص ١٠٨.
- (٢٩) نص القصة، ص ١١٠.
- (٣٠) نص القصة، ص ١١١.
- (٣١) نص القصة، ص ١٠٦.

## تجليات التقابل في لغة الشعر

# تسليم نسيم ديوان «وَعَادَتِ الْأَشْعَارُ» لـنسيم السبتي

طارق سعد شلبي، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب / جامعة عين شمس

ARCHIVE

تدور هذه السطور حول «التقابل» بوصفه واحدا من المظاهر التي يتحقق بها اللغة الشعرية تميزها وتفردا، والتي تسهم في بلورة الدلالة في رحاب النص من ناحية، وإحداث التأثير الجمالي على المتلقي - حال تواصله مع هذا النص - من ناحية أخرى، إذ يشرع في تكوين معالم الدلالة اعتمادا على ما يلوح له من ظواهر فنية لافتة.

ولعل الشاعر قد أراد أن يرضي أذواق المتلقين - على اختلافها - فجمع في هذا الديوان بين الشكل التقليدي العمودي للقصيدة الملتزم بالوزن والقافية، جنبا إلى جنب مع القصائد التي تحررت من بعض معالم هذا الشكل كما يضم الديوان القصائد مع المقطوعات. وهو ما يجعل أي متلق يجد ما تأنس إليه نفسه من قالب فني في صفحات الديوان.

ونكتفي بهذه الإشارة الموجزة إلى الشاعر

وتنصب هذه السطور على ديوان «وَعَادَتِ الْأَشْعَارُ» للشاعر علي السبتي، وطبيعة الأدوات المنهجية التي نحرص على الأخذ بها في مواجهة النص الشعري تجعل من العناية بالنص، والتلبث المتأمل إزاء ما يلوح فيه من بنى دالة أمرا جوهريا مقدما على العناية الموازية بقائله والظروف التي اكتنفته، ومع هذا فإنه تجدر الإشارة إلى أنه قد صدر للشاعر ثلاثة دواوين، أولها: «بيت

البيت



مسارين متلازمين، أولهما: عرض جوانب التوظيف الدلالي لهذا الملمح الشعري، والآخر: الإشارة إلى «الكيفية» التي حقق الشاعر - من خلالها - هذا الملمح، وهو ما يؤول إلى التطرق إلى بعض السمات اللغوية في القصيدة عنده.

## (٢)

وقبل أن نعرض لهذين المسارين يحسن بنا أن نلقي شيئاً من الضوء على علة ما يتسم به التقابل من حيوية دلالية لافتة، وقد كان للقدماء إشارة بالغة الإفادة في هذا المجال، فقد قالوا: «إن الضد يبرز حسنه الضد»، وذهبوا إلى أنه «بضدها تعرف الأشياء»!

وتتبع مزية التقابل من حيويته المعجمية، وهو أمر سرعان ما ينسحب على المتلقي، بيان ذلك أن المتلقي يجد نفسه وقد تحرك من طرف دلالي إلى آخر، وكل طرف منهما بيان دقيق للمدلول المعجمي الذي ينطوي عليه الطرف الآخر، فبضدها تعرف الأشياء، والضحك يبرز حسنه الضد، ومن هنا أصبح التواصل المتلقي مع التقابل ذا طبيعة ثنائية لا أحادية، وهي طبيعة تعنى بالنظر الموازن بين الطرفين. بما يبلور الدلالة داخل النص، ويمكنها من إحداث التأثير المرجو في رحاب جماليات التلقي.

وحتى يستبين لنا وجه تلك الحيوية المشار إليها فلا بد أن نشير إلى الكيفية التي يتمثل بها المتلقي دلالة النص، إذ يكون المتلقي هذه الدلالة من خلال وقوفه على المفردات من حيث هي، مستحضراً الصلة القائمة بين اللفظ ومعناه على نحو ما هو مستقر في إطار المواضعة اللغوية، التي تتمثل في ذهن المتلقي على هيئة أشبه ما تكون بالمخزون اللغوي، الذي يرد النص مستدعياً بعض وحداته ليجعلها تتمثل في «صورة دلالية» ترتسم في ذهن المتلقي، فإذا

ونتاجه الشعري، وذلك انتقالاً للغاية الجوهرية المرجوة وراء هذه السطور، وهي درس الشعر نفسه، أملاً في تحقيق هدف بعينه، وهو: رصد مجالات التوظيف الدلالي للتقابل في الديوان بدءاً من أبسطها وأيسرها، حين يبلور التقابل الدلالة الجزئية المسوق البيت لبيانها، وانتهاء بأشدها تعقيداً وكثافة، حين يقع التقابل بين الصور المتتالية الواردة على مستوى القصيدة.

والعلة وراء اختيارنا التقابل موضوعاً لهذه السطور نابعة من تكرار القراءة والتأمل للديوان، إذ قد لاح لنا أن قصائد الديوان ومقطوعاته، على اختلاف قالبها الواردة عليه، وموضوعاتها المنصبة عليها، قد صدرت عن تأمل الشاعر فيما يكتنفه من معالم واقعه المعيش، وتشعره قصائد الديوان أن وراءها جهداً نبيلاً مبذولاً في استكناه «نسق» يمكن أن ترتد إليه هذه المعالم، وهو ما نستطيع أن نعبر عنه بموقف الشاعر إزاء الواقع المحيط به، إذ لا تنعكس مفردات هذا الواقع كما هي في عالم الشعر على نحو سطحي ساذج، بل يعاد تشكيلها من أجل تنظيمها لتصبح صدًى لرؤية الشاعر لهذا الواقع لا لهذا الواقع نفسه، وذلك كله على نحو عميق معقد.

وربما كانت وسيلة الشاعر في التأمل المشار إليه هي البحث عن الأقطاب المتضادة في هذا الواقع، والنظر فيما يحدثه اجتماعها - جنباً إلى جنب - من تأثير على فهم الواقع على نحو مغاير، وهو ما يفرض علينا - نحن المتلقين - أن نجعل من رصدنا للتقابل مدخلاً يفضي بنا إلى العالم الشعري للشاعر، مطمئنين إلى سلامة هذا الإجراء - إلى حد كبير - في درس الديوان، إذ قد نبغ التفكير فيه من النص نفسه، وقد مثل التقابل فيه ظاهرة لافتة.

ويتخذ رصدنا للتقابل في الديوان

ويعتمد التقابل في الشاهد السابق على مفارقة نبعت - في إطار اللغة - من الاشتراك في الجذر اللغوي، إذ قد اعتمد التضاد على المغايرة بين اسم الفاعل واسم المفعول، وامتدت هذه المفارقة صوب الدلالة لتجعل غناء الشاعر مسوقا لهاتين الطائفتين المتباينتين اللتين لا يجمعهما جامع! وقد تكون المفارقة واقعة في إطار اللغة وحده، حين يقع قدر من التفاعل الخصيب بين المستوى المعجمي للمفردات، وإطارها التركيبي الجامع لها مما يزيل تضادا موهوما يقع في نفس القارئ، كقول الشاعر: (٢)

### وتراكم في داخلي الكثير الذي تعتريه الظنون والقليل اليقين

فالتأمل لدلالة السطرين يجد أن «الكثير الذي تعتريه الظنون» يمكن أن يؤول - من وجه من الوجوه - إلى «القليل اليقين»، رغم ما يقع بين الكثير والقليل، وبين الظنون واليقين من تقابل! وقد يزول هذا التضاد في إطار السياق، وذلك في لحظة دلالية متوهجة يكون زوال التضاد فيها بلورة لجوهر المعنى، وعلى هذا النحو سيتبين لنا كنه «الغناء» - كما أراده الشاعر - في قوله: (٣)

### فانشر غنائك فالقديم هو الجديد

وقد يوظف الشاعر التقابل في إثبات معنى ونفي آخر، كما نجد في إطار تكتيف السياق للحديث الزاهي عن الذات كما نجد في قول الشاعر: (٤):

وإذا ضاع كل الذين  
هنا فأنا لا أضيع

ما صادف المتلقي لفظا مقابلا فإن ثمة انقلا ينهض به الذهن من النقيض إلى النقيض - فيما يتعلق بهذه الصور الدلالية - وكان ثمة اتساع في المدى الذي يتحرك عبره الذهن حال تجاور هذين اللفظين!

ولعل ذلك التصور يعلل لنا قدرة التقابل على لفت انتباه المتلقين، ودوره في الإبانة عن المعنى. وما يرتبط به من حيوية دلالية بارزة. ويصدق هذا التصور على الشعر صدقه على المستوى اللغوي المؤلف المعتاد من الكلام.

فإذا ما بحثنا، في هذا الإطار، إطار التقابل، عن وجه يمتاز به عالم الشعر الدلالي فلعل هذا الوجه مرتبط بطبيعته «النتاج الدلالي النهائي» - إن جاز التعبير - إذ يجد المتلقي أن تجاوز اللفظين المتقابلين في رحاب القصيدة لم يبق على دلالة هذين اللفظين كما هما قبل وجودهما في هذا الرحاب، لما يقوم بين اللفظين من «تفاعل دلالي»، يشرع كل لفظ خلاله يهب اللفظ الآخر شبيها من دلالاته، وهو ما يهز إطار التضاد النقي إن جاز التعبير. ويرتبط هذا التفاعل بالدلالة الكلية المستقاة، ويكون نشاطه منوطا بما للشاعر من رؤية يصدر عنها في بناء عالم القصيدة. وما أجملناه في هذه الجزئية نفصله في سائر جزئيات المقال بإذن الله.

### (٢)

والباحث في التوظيف الدلالي للتقابل لدى الشاعر يجد أنه قد وظفه في بلورة الدلالة الجزئية التي يتضمنها السياق وذلك عبر تحرك الدلالة النهائية المستقاة من هذا السياق بين طرفين، هما: الإثبات والنفي، فالشاعر قد يوظف التقابل في إثبات معنيين متضادين، كما نجد في قوله: (١)

أمتدح الثورة والثوريين  
وأغني للسارق والمسروقين

احتياجات متنوعة، «هو الملاذ والغرام والسكن» ولا يفوتنا أن نشير إلى دور الضمير المنفصل الملتقي بدوره مع التعريف في إفادة القصر، قصر هذه القدرة على الوطن وحده، ويتوج الشاعر هذه الدلالات في إطار العموم والشمول المستقي من التضاد، فللوطن ارتباط بهذه الدلالات كلها في كل حال.

وتكتسب معرفة الشاعر هذا البعد المطلق من خلال التضاد - ذلك في قوله (٦):

**ألم أقل لكم بأنني  
عرفت سره وجهره؟**

وينضاف إلى التأثير الذي يحدثه التقابل على هذا النحو - ما يحدثه الاستفهام من دلالة على التقرير والتأكيد من ناحية ومن أحداث قدر من لفت انتباه المتلقين من ناحية أخرى.

وقد يدعم الشاعر دلالة التقابل على العموم والشمول بإيثاره الأسلوب الخبري التقريري الذي يعد إطارا شاملا هذا التقابل (٧):

**كلهم سفلة  
القتيل ومن قتله**

(٤)

ومن الأمور التي ترقى إلى مستوى الظاهرة، مما لاحظناه في الديوان، أن الشاعر كثيرا ما يعتمد إلى أحد العناصر الدلالية على مستوى القصيدة، ليجعل منها «مركزا دلاليا»، ويتخذ الشاعر من التقابل وسيلة مؤدية إلى هذا الأمر، وذلك حين يجعل هذا المركز الدلالي ملتقى للأضداد، ولا يكتفي الشاعر بذلك بل إنه يحرص على أن يكون هذا «المركز الدلالي» وسيلة لإزالة

وقد نبع التقابل من ثنائية الإثبات والنفي، وقد أزرعتها ثنائية أخرى مستمدة من الصيغة الوارد عليها الفعلان ويبدو حرص الشاعر على إثثار صيغة المضارع - بما لها من دلالة على التجدد والدوام، وقدرة على إحداث تأثير لافت على المتلقي لما تنطوي عليه من طاقة تصويرية - يبدو حرص الشاعر على تلك الصيغة أمرا منسجما مع مجيء السطر كله على قالب الشرط بما له من قدرة على إكساب المعنى بعدا منطقيًا، إذ يؤول المعنى إلى شقين، يرتبط أحدهما بالآخر ارتباط السبب بالنتيجة المرتبطة به.

وقد يستقي المتلقي من التقابل دلالة بعينها، ويستشعر آنذاك أن أداء هذه الدلالة أمر منوط بالتقابل وحده ونضرب على ذلك مثالا بأداء التقابل دلالة «العموم والشمول»، وهو ما يضيفي بعدا تأكديا بارزا على الدلالة الكلية المسوق السياق لبيانها، على نحو ما نجد في قول الشاعر (٥):

**لا شيء يعدل الوطن  
هو الملاذ والغرام والسكن  
في السعد والمحن**

والبعد التأكدي المستقي من التضاد قد التقى مع بعض السمات في السطور السابقة، بدءا من النكرة الواقعة في إطار النفي بما يكسبها عموما، والإخبار عن ذلك بالجملة الفعلية التي تستمد من الفعل المضارع روحا من الإيجابية الفاعلة، وقدرًا من الامتداد المتجدد، ويفطن المتلقي أن الشاعر يسخر ذلك كله خدمة لدلالة «الوطن» الذي يصبح مركزا لاهتمام الشاعر والمتلقي معا! وسرعان ما يصبح «الوطن» ذا قدرة هائلة على الجمع بين الأحوال المتغايرة، أو لنقل ذا قدرة على إشباع



الشاعر (٩):

### قاوم جراحك فالدني عجب إلا عليك السر كالجهر

وقد يجعل الشاعر زوال المتضادات في إطار «الذات» بلورة لما تتعرض له هذه الذات من معاناة، كما نجد في قوله (١٠):

### وفي دماغي ضجة وفي دمي أوهام حتى غدوت عندما أنام لأنام!

ويكتف الشارح من خلال هذا الدور الدلالي للتقابل ما يمتلىء به عالم النص الشعري من جدليات متشابكة، وذلك حين تلوح مواجهة بين الشاعر وواقعه المحيط به، خاصة حين تنصب هذه المواجهة على «المكان»، إذ تعد مواجهة المرء لهذا البعد من أبعاد الواقع مدخلا لتأملات عميقة، يحرص الشاعر على محاولة «ملاحقتها» من خلال

المقابلات!

يقول الشاعر (١١):

### أعرف من خلال الكتب التي قرأت ومن خلال الأعين التي خلالها نظرت ومن خلال المدن التي في قاعها هاجرت بأن لاشيء يدوم هاهنا إلا الصدى والصمت

ويقول (١٢):

### الأحياء هنا أموات والأموات لهم أصوات

(٥)

بلغ التقابل في الديوان ذروته سواء في قدرته على تكوين الدلالة أم في إحداث التأثير الجمالي على المتلقي حين وقع بين

ما بين هذه الأضداد من فوارق هائلة قائمة في الواقع المعيش بما تتركه أذهان المتلقين على هدى المواضعة اللغوية - كما أسلفنا - وتحقق آنئذ درجة من التواصل الحميم المتوهج بين النص من ناحية والمتلقين من ناحية أخرى وقد راعهم ذلك التغيير الهائل الذي أحدثه النص على قديم معهودهم اللغوي، وهو ما يؤذن بأن يمتد التواصل ويتعمق ليصل إلى «رؤية الشاعر»، وهي المنوط بها ابتداء إحداث هذا التغيير.

وقد يمثل «المخاطب» هذا المركز الدلالي المشار إليه، على نحو ما نجد في حديث الشاعر إلى أمير الكويت (٨):

### بك تزدهي الدنيا فأنت وحيدها وبك استحال الصعب سهلا ممكنا بك يستلذ لي القصيد فأزدهي والشعر لولأنك بات مهجنا

ولعل قارئ البيتين يقطن إلى ما اكتسبه المخاطب من «خصوصية» أهله لأن ينهض بمعالم الدور الذي يبين عنه البيتان وقيد أخذت بعض السمات اللغوية تلح على هذه الخصوصية وتؤكددها، منها ما هو تركيبي، كالتقديم والتأخير الدال على تفرد المخاطب بالدلالة «بك تزدهي الدنيا»، «بك استحال الصعب سهلا»، «بك يستلذ لي القصيد»، فقد قدم الشاعر في هذه الجمل الجار والمجرور على ما يتعلقان به، ويلوح ذلك أيضا في بروز ضمائر الخطاب متصلها ومنفصلها بما يضمن استحضارا متجددا للمخاطب في ذهن المتلقي.

وقد يرتب الشاعر تبوء المخاطب هذا المركز الدلالي على ما يبذله هذا المخاطب من دور إيجابي فاعل، ويكون زوال المتضادات في إطار المخاطب آنئذ بلورة لذلك الدور المشار إليه، على نحو ما نجد في قول

أشـرنا إليه من تلاق بين شريحة الغزل  
وشريحة الحرب.

والطريف أن آثارا «لغوية» أخذت تلوح  
أمام المتلقي لتأخذ بيده لإدراك هذه الجدلية  
المشار إليها ففي حين كانت كثرة حروف المد  
وتواليها في البيت الأول تعبيراً صوتياً إن  
جاز التعبير - عن حالة التناغم الإيجابي  
والتصالح مع الذات - كانت قلة هذه  
الحروف في البيت الثاني - مقارنة بسابقه -  
إشارة إلى حالة النفور السلبي والتوجس  
من الآخر - وكان تصدير هذا البيت بـ «لكن»  
بما لهذه المفردة من إحياء كثيف بالغايرة  
والانتقال أمراً ملتحياً بالتفاوت الهائل الذي  
يدركه المتلقي بين مد الكف، ومصافحة  
الخد، وتقبيل الشعر الحرير من ناحية،  
والحرب التي تهد العروق، والظن والتوهم،  
والمعول المحطم من ناحية أخرى.

وإذا أردنا أن نبـحث عن «صيغة» نكثف  
بها ما يلوح في هذين البيتين من دلالة فلعلنا  
لا نجد خيراً من تلك المقابلة التصويرية التي  
أودعها الشاعر هذين البيتين:

وما الذنب ذنبى إنها من ذنوبهم  
وإني رأيت الذنب ينبت عاجلاً  
يغطي مساحات من الأرض غضة  
فيمحق ما يزهو ويرديه قاحلاً!

إن ثمة «ذنبا» تؤول هذه الحرب المخوفة  
إليه، وهو ذو طبيعة متناقضة يشرع معها  
في أن يكتسب خصائص تجعله ذا طبيعة  
تدميرية يصادم معها الواقع المحيط، فهو  
عاجل النبت، سريع الانتشار إلا أنه في  
نهاية الأمر ومآله الأخير: «يمحق ما يزهو  
ويرديه قاحلاً»، فلا عجب إذن أن كانت  
علاقة الشاعر بالمحبوبة على هذا النحو  
الغريب الذي اكتسبته، فليست هذه العلاقة  
إذن إلا أثراً من آثار ذلك الذنب المشار إليه.

الصور المركبة على مستوى القصيدة، وهو  
ما يمكن أن نطلق عليه «المقابلة  
التصويرية»، ويضمن الشاعر بذلك أن  
يتسع المدى، الذي يسلكه ذهن المتلقي، وهو  
يتحرك بين طرفين يتسمان بالتركيب  
والتعقيد، إذ يبذل المتلقي جهداً في متابعة  
المكونات الدلالية وهي تتلاقى وتتشابك  
لتشكل الصورة الكلية في مخيلته، وهو  
جهد يتكرر بتوالي الصور المتقابلة ثم تبقى  
بعد ذلك عملية أساسية في التلقي، وهي  
إدراك أوجه الاتفاق والاختلاف بين هذين  
الطرفين المتقابلين الكبيرين!

ولعله من أدل النماذج على هذا الملمح ذلك  
الذي حقق الشاعر فيه تداخلاً جدلياً لافتاً  
بين شريحة الحب والغزل وشريحة  
الحرب، ولعل اتساع المفارقة القائمة بين  
الشريحتين المتداخلتين قد أتاح المجال  
لتضمن السياق هذا اللون من التضاد الذي  
نتحدث عنه - يقول الشاعر (١٣):

مددت لها كفي فصاغت خدماً  
ورحت مع الشعر الحرير مقبلاً  
ولكنها - والحرب هدت عروقها  
توهمت التقبيل بالكف معولاً  
وما الذنب ذنبى إنها من ذنوبهم  
وإني رأيت الذنب ينبت عاجلاً  
يغطي مساحات من الأرض غضة  
فيمحق ما يزهو ويرديه قاحلاً

ويستبين المتلقي في الأبيات السابقة  
قدراً من التوتر، وربما مثل تلاقي  
«الجدليات المتقابلة» باعثاً لهذا التوتر ففي  
حين يغلب الشعر حساً من التناغم والتلاقي  
دافعاً إلى التواصل مع المحبوبة يبدو  
الانتقال الحاسم إلى حس التدمير السلبي  
من وجهة نظر هذه المحبوبة نفسها، وهكذا  
مثل البيتان بلورة لتقابل حاد استوعب ما

قاوم ليالي القهر وانشد حلو شعرك  
في البساتين  
الموات  
فغدا يجيء يعيد للأرض الحياة

وبعد

فقد كانت السطور السابقة عرضاً لظاهرة التقابل في الديوان، وقد يكون للقارئ الكريم وجهة نظر مغايرة حول هذا الوجه أو ذلك من أوجه الدلالة التي التمسناها مما أوردناه من أبيات، غاية ما هنالك أننا قد رغبت أن تكون دراستنا لشعر الشاعر تعبيراً عما يلوح في هذا الشعر من ظواهر لافتة، ونرجو أن نكون قد أصبنا شيئاً من التوفيق والسداد في الإبانة عن ذلك، وأن تكون هذه السطور تعبيراً صادقاً عما صادفناه من متعة في صحبة الشاعر عبر قصائد الديوان!

#### الهوامش:

(١) ديوان «وعادت الأشعار» لعلي السبتي - ط ١٩٩٧ - ص ٤٦.

(٢) السابق ٩٨.

(٣) السابق ١٣٤.

(٤) السابق ٦٣.

(٥) السابق ٨.

(٦) السابق ٢٢.

(٧) السابق ٣٢.

(٨) السابق ٦، ٥.

(٩) السابق ١٣.

(١٠) السابق ١٣٥.

(١١) السابق ٦٥.

(١٢) السابق ٤٥.

(١٣) السابق ٧٠، ٧١.

(١٤) السابق ٨٢.

(١٥) السابق ١٤٠.

(١٦) السابق ١٣١.

ويعمق الشاعر - من خلال المقابلة التصويرية - دلالة السياق على نحو ما نجد في قوله (١٤):

أنترك الدار للأقدار تحفظها  
والمجرمون لدفن الدار قد حضروا

فقارئ البيت تستوقفه صورتان متقابلتان للدار إحداهما تبدو الدار معها محفوظة آمنة، والأخرى تكون الدار فيها مطمورة ضائعة. وتتعمق مستويات التقابل من العموم والإطلاق الذي يغلب على الصورة الأولى والذي تنهض فهي الأقدار بالحفظ والرعاية في مواجهة التعيين والتحديد المستقين من حضور المجرمين لدفن الدار. وهكذا تتحول المقابلة - في نهاية الأمر - إلى مواجهة بين الجانب العقلي المعنوي الذي لا يكاد يدرك والجانب الحسي المادي الذي تتوالى آثاره الدالة، وهذه المواجهة تدفع إلى نفس المتلقي تأثيراً يلتقي مع تأثير الاستفهام المستنكر «أنترك الدار للأقدار تحفظها». وهو ما يجعل كل قارئ لهذا البيت يستشعر أن عليه جزءاً من المسؤولية الواجبة في حفظ الدار ورعايتها.

وعلى هذا النحو نجد التقاء دلاليات ثريا بين الاستفهام والصور المتقابلة في قول الشاعر (١٥):

هل يصنع المال إنسان بلا خلق  
وهل رأيتم نجوماً دونما ألق؟  
وهل سمعتم عن الجود الذي بذلوا  
وأهمهم تشكيتي من بالي الخرق؟!

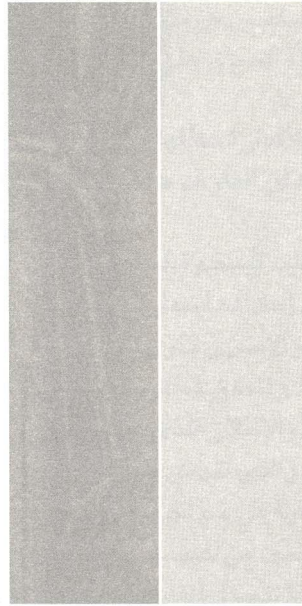
ويلتقي التقابل في التصوير مع الأمر في هذه السطور التي تؤكد رغبة الشاعر في الإهابة بحس إيجابي مواجه (١٦):



ما الذي تستطيع الفراشة أن تحمله؟!

---

# «إلى بختي بن عودة»



● شعر: مالك بوزيبة - الجزائر

---



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhr.it>

لا جرائد هذا الصباح،  
ولا شاي، لا تبغ، لا قهوة بالحليب،  
ولا غاز، لا ماء، لا كهرباء،  
ولا شعر، لا نثر، لا بحر، لا نورسه!  
إنهم يطلقون الرصاص من الخامسة!!  
يا ترى...  
عندما يطلقون الرصاص على شاعر...  
أو على نرجسه!  
في صباح حزين،  
كهذا الصباح المعلق،  
فوق حبال التردد...  
بين الرطوبة واليابسة!  
من يصف الورود على شرفة الفجر،  
أو يفتح الباب للشمس،  
كي تعبر الظلمة الدامسة  
كحصان من البرق؟!؛  
من يشعل البرق في طيلسان الأنوثة،

أو يمنح العطر للأقحوان المجفف،  
فوق سطوح البيوت،  
وفي ضحكة امرأة ... عابسة؟!  
.....

في صباح حزين،  
كهذا الصباح الذي ... يشبه المكنسه!!  
وطني ...

من يعيد النجوم إلى سقفها المتهاك،  
أو يرجع الوقت للساعة الحائطية،  
حين تنام العقارب نوما عميقا  
على بعضها في الصباح الحزين،  
على الخامسة!

يا ترى...  
عندما يذهب الشعراء إلى النوم؛  
عن أجمل السيدات -



بلادي - وعن زهرة الأمكنه؟!  
ما الذي سوف نحكي لأطفالنا -  
في ليالي الشتاء - إذا سألونا ...  
عن الطلقات التي بيننا؟!  
هل نقول لهم إنها الليبنة؟!  
<http://Archivebeta.Sakhril>

هل نقول لهم إنها البلقنه؟!  
أم نهدهدهم باكرا وننام  
كما نامت الحرب في اليوسنه؟!  
ما الذي سوف نحكي لهم يا ترى...  
لنقنعهم أننا أمة مؤمنة

وفي كل يوم يموت الشذى،  
ويموت الندى،  
وتموت الورود،

على بعد مترين من مؤذنه!!  
\* \* \*

يا صباح الندى والجحيم!  
ويا موطن الوحش، والسوسنه!!  
في الصباح الذي ...  
يطلقون الشتائم فيه على أمنا!!

وطني ...  
كم من الورد يكفي، وكم سوسنه  
يا ترى سوف تكفي  
لنكذب كل صباح حزين،  
على ذقن أطفالنا الطيبين،  
لنقنعهم أننا ...  
في الشتاء الأخير من الانتظار الممل،  
وأن الدماء التي في الشوارع ورد تفتح -  
قبل الأوان - وكم دندنه  
سوف تكفي لنقنعهم أننا ...  
أبرياء من الذنب والكبرياء،  
ومن سنوات الجنون التي عدبتنا كثيرا  
كما عدبتهم بنا؟!  
ما الذي خلقته لنا نشرة الثامنة  
من جميل الكلام عن الحب،  
كي نكتب الشعر،  
من يخرج الشعر من كشتبان الرتابة،  
من يدخل النثر في إكليروس الحداثة،  
أو يوقظ الحاسة السادسة  
في قناع من الشمع،  
من يقرع الجرس المدرسي مساء الخميس  
لكي يخرج الطل والفل،  
والشعراء الصغار من المدرسه؟!  
يا ترى...  
عندما يذهب الشعراء إلى النوم،  
أو يتركون أصابعهم في البيوت،  
وهم يخرجون،  
إلى حاجز غامض أو إلى ... مومسه!  
من يحذرهم من فساد الظنون؟  
ومن طعنة في الظلام الشفيف،  
ومن شهوة امرأة جالسه  
فوق سرج الرجولة،  
تحت سياط من البرق،  
تأخذ وضعية الفارسه!!





ما الذي تستطيع الفراشة أن تحمله،  
من هموم القصيدة،  
أو تستطيع القصيدة أن تفعله  
في زمان التماسيح والديناصورات والفيلة؟!  
ما الذي لم يقله لكم مهرجان الجنون

لكي تسألوني - ما قد تعسر - يا أصدقائي  
من لغة الشعر والعندله؟!  
ما الذي يترك الشعراء لقرائهم  
في بريد الصباح - وهم يسقطون -  
بلا سبب واضح - في الفراغ الرهيب،  
كما تسقط الثمرة الذابلة!  
أنضجتها البنادق، أو ...  
أنضجتها التجارب والمرحلة!  
ما الذي يكتب الشعراء،  
وهم خائفون -

كما ينبغي أن تخاف الطيور على ريشها  
من رذاذ الصباح - وهم جائعون  
كما ينبغي أن يجوع الكريم  
إلى لقمة حرة،  
وإلى كلمة حرة،  
في بلاد تقاسمها في بنوك الربا ...  
بالديون، اللصوص، وبالجدولة!!  
.....

من زمان وهم يطلقون الرصاص!  
ومن سنوات ونحن نموت!  
تعبنا من الموت نحن، ولم يتعب القتل!!  
ولم يستريحوا ولو لحظة من زمن  
لكي نستريح من الهرولة!  
ونكتب أغنية للوطن  
ونموت  
كما ينبغي أن تموت الخيول الأصيل -  
دون رصاص كثير،  
ولا أسئلة!!

# شبابها في المدي

شعر: د. وفيق سليطين

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

لها أن تُعيدَ وأن تبتدي  
أن تقول دمي قمرٌ  
ثمّ تقطّعه  
وردة..  
ثمّ تعبتُ فيها  
لها أن تُعيدَ القطا والخميلة..  
مَهْدَ الحياة الذي هو أكبرُ  
أسماءنا بانتظار الولادة  
بهو الفضاء لأصواتنا  
هزة البدء تجتاحنا  
والزوارق من ورق تستببح المياه.

\*\*\*

لها..

ليس لي

ليس مني سواها  
لها أن تصب بعيني المساء  
وأن تتبسم في عتم روعي  
نقر..

فأعدو إلى قبة الحلم  
أزهي من الحلم  
أنفض عيني منه  
أروح إلى أي شيء  
لأفتح شبّاكها في مداه.

\*\*\*

وشبّاكها نجمة  
كيف ينبت قلبي عليه؟  
كيف أسفح روعي ليأخذها في يديه؟!  
أكون له شرفة...  
وأدير، كما يتشهى، الهواء.

\*\*\*

وشبّاكها نجمة قرّبت نحو عيني السماء  
فمدت فراغ ابتعادي  
قريباً، على البعد، حتى حدود اليقين  
بعيداً، على القرب، حتى مياه السراب  
أمدّ يدي..  
ثم لاشيء  
أهوي بها  
لا ترد

أكنت أقيسُ بها نبضَ هذا الجنونِ  
أصوغُ العلاقة ما بيننا من جديدٍ  
وأحو لغات النهار؟!  
لقد حان وقت من الحب نفني به

كي نكون  
ترجلاً إذن يا مساءً  
وضمّ رفاتي إليها  
وخذنا معاً واحداً  
في وشاح أبيك العجوز.



# «فصل في مديح لم»



شعر: مخلص ونوس

## ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com> (هذا زمان السكوت

وملازمة البيوت)

- إخوان الصفاء -

\*\*\*

لم نزل في غبار اللغـة

نتلاشى وجوهاً

وبُقيا عَصَبُ

لم نزل نحتمي بالتعبِ

ونداري من اليأسِ

هذي اللّغـة

\*\*\*

لم نزل في فضاء القصيدةِ

في موجها / نرتمي

مطراً.. أو حريقاً،

- سيطلعُ من جمرها  
مهرجانُ الدم.

\*\*\*

لم نزلُ في عواءِ المدينة،  
في صمتها /  
نحتسي أول الشعر،  
أو آخر الأمنيات.  
نفتشُ في أبجدياتها  
عن رؤانا،  
وعن وطن كالوسادة  
عن وردة الأغنيات.  
... وترسمُ في كل صبحٍ يدانا /  
حقول الحياة..

\*\*\*

  
ARCHIVE  
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

لم نزلُ غائبين بدفءٍ  
أي دفء أبي؟!  
وجهنا في المتاريس أسود..  
نكظمُ الغيظَ /  
والغيظُ أسود..  
نرمي شباباً من الدمع /  
والدمعُ أسود..  
نحمي براكيننا،  
والطفولة،  
والجمر في القلب /  
زمن - يا أبي - أسود..!

\*\*\*

في الزوايا  
يُخبئنا الوقتُ،  
- لم نستطعُ أن نموتَ.  
وطنٌ في العراءِ  
بلا وقته،  
ووجوهُ الأحبة / ياسيدي  
تتوارى في زوايا السكوت!

\*\*\*

مرّة في خواء السقر  
طالعني الوجوه الكسيرة  
عبر جدار من النرف،  
فانتبهت مقلتي  
لجمرتها المطفأة.

مرّة.. لم يكن ينتظر:

غير  
ما يتساقط

من

عُصن

أوجاعه،

عُصن لم يكن مرّة مرّاه!

\*\*\*

لم نزل نثاقط  
في الشوك،

نحفر في الصخر، أحلامنا

نحتفي بالقصائد

وسط الهجير،

ولا يدرك الليل آلامنا!

\*\*\*

ما الذي لا يقال؟!

رجوناه يأتي..

نمدد غاباتنا في يديه

ونسلمه مطر

الليلة

القادمة

ما الذي لا يقال؟!

تغضن وجه الأنين،

أيدري الذي لا يقال

بمن داهمه؟!

يطلع الشجر الآن

من جرحه، والشرر

يتربص بالموت مُكَمِشاً

بين غرْبته،

واندلاع يديه

اللّتين أتى منهما القمر المنتظر..

\*\*\*

لفوضى دمي /

أمطري يابلاً

لم يزل ينتمي

لسبابة تتوجس

خلف المداد!

\*\*\*

لفوضى دمي /

للنّازن، للكف

ما غيرت شكلها،

للمطر

أمطري

أمطري - يابلاً - الحجر!!

\*\*\*

سنبقى هنا /

مثقلين بما يتبقى لنا من جمار

سنبقى هنا /

لم يزل في الطريق بقايا حريق،

وبضع شجيرات حزن،

نغني لها،

من بقايا النهار،

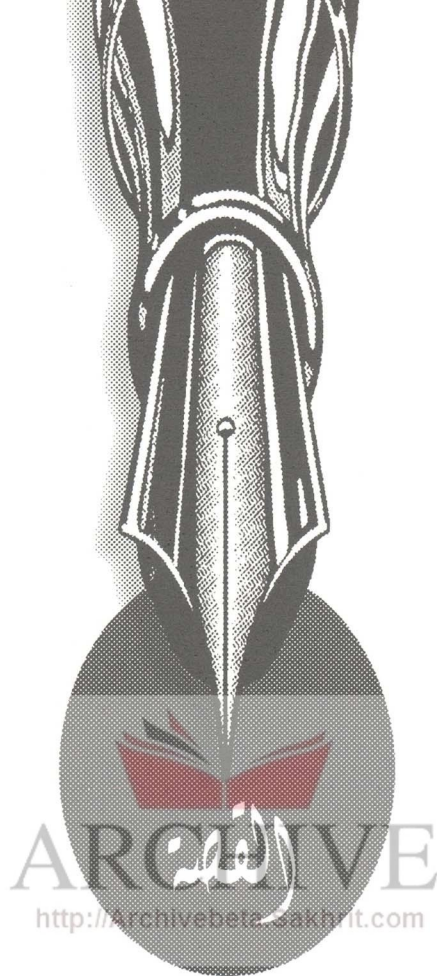
عبر وجه اللغة

وانكسار اللغة

وفضاء اللغة..

لم نزل / لم نزل في تجاعيدها

نرسم الإخضرار.



وليد معماري

■ قصص طويلة جداً

عبدالله خليفة

■ عند التلال

بشار خليلي

■ ثلاث قصص

ترجمة: خليل الرز

■ حكايتان من الأسكيمو



# قص طويلة جدا

وليّد معماري

## زر...

مملة.. أنا لولا أني كنت المسؤول عن النشاط الثقافي في المدينة، ومسؤول، بناء على توجيهات المسؤولين، عن إتاحة الفرصة لكل الأصوات الشابة بالكلام، لأمرت باعدامه.. ولد تافه.. نحن نحكي عن المعركة المصيرية.. وهو يحكي عن زر مريول أكثر تفاهة منه، أضاعته بنت تافهة مثله، الأتفه أنه وجده على حصير غرفته!.. لو قال سجّاد.. كان.. فيها.. وما فيها...

وتجشأ: ما رأيك يا نهلة.. باعتباري رجلا ديموقراطيا... أن أنقله إلى.. قولي لي أنت، باعتبارك البنت التي تحافظ على أزرارها... إلى أين أنقله!؟..

أطرقت نهلة رأسها، ولم تجب... كانت تعرف أن والدها عاجز عن نقل الأزرار إلى القلب...

أضاعت البنت نهلة زراً من أزرار مريولها المدرسي.. وبحثت عنه بدأب في غرفة الصف على وقع ضجيج الفتيات اللاعبات في الباحة.. وحين انتهت الفرصة وعادت الفتيات، استأذنت البنت نهلة مدرّسة اللغة الانكليزية كي تبحث عن زر فسطانها الذي يشبه حرف (O) في الباحة.. وكانت الباحة واسعة، ومليئة بملايين الحصى الذي يشبه الأزرار..

قالت البنت نهلة لأُمها: ضاع زر المريول..

بحثت الأم عن الزر الضائع في المطبخ والحمام وغرفة الجلوس وتحت السجّاد وفي تلافيف الغسّالة الكهربائية الغادرة.. وفي كل مكان.. من المغرب، حتى وقت العشاء..

تجشأ الأب، وقال: كانت الأمسية

# تساؤب...

قولي في سماعة الهاتف: النمرة غلط..  
ودعي الموجودين يسمعونك جيدا.... ولا  
بأس من بضع كلمات حول تخلف  
مؤسساتنا الخدمية..  
ثم ادعي النعاس.. ثثاءبي دون  
مبالغة.. وحين ينصرفون..  
سأثثاب أنا أيضا لأن أمكنة اللقاء  
صارَت مستحيلة...

انتظري هاتفا مني في السابعة..  
حين يرن الجرس لا ترفعي السماعة..  
دعي سواك يرفعها..  
سأسأل عن بيت زهدية المنسي،  
وسترد ابنتك: النمرة غلط..  
خاتلي الجارات المتطفلات، وكوني  
أقرب واحدة إلى الهاتف..  
سأتصل ثانية، وأقول لك صباح  
الخير.. رغم المساء..

## أفلام كارتون...

لجيت رام توقيت مسح البلاط، ووجوب  
الحضور قبل موعد المسح بساعة في  
الشتاء، كي يخلع حذاءه ويتربع أمام  
شاشة التلفزيون، ويشاهد أفلام كارتون  
تتابعيا في الأقنية الوطنية الثلاث..  
ونصف ساعة في الصيف..  
ابنته، أروى حاولت اقناعه بالعدول عن  
فكرة الزواج الثاني، وإذ لم يتسع البيت  
لنقاشها بسبب ضجيج المكنسة  
الكهربائية، ودوران الغسالة، أمسكت من  
يده، ودعته إلى نقاش مفتوح في  
الشارع...

وحين انتهى النقاش، المشوش بسبب  
ضجيج السيارات، إلى نتيجة ايجابية،  
توجهت أروى إلى مبنى التلفزيون لتطالب  
ببث أفلام كارتون.. جديدة دائما...

قرر المواطن فتحى أن يتزوج للمرة  
الثانية..  
ليس عن رغبة جامحة.. ولا عن خواء  
يريد أن يملأ بفعل طائش.. بل عن رغبة  
وخواء معا.. فزوجته التي كانت تدعى  
ناعمة، تحولت إلى شرطي شديد اليقظة..  
واصطنعت، عبر أجهزة الاستنساخ،  
دفاتر لكتابة الضبوط.. واستطاعت  
بخبرة موروثه عن أب يشتغل في تصليح  
الساعات، أن تزرع في البيت ستمائة  
وواحدة وخمسين ساعة لضبط كل  
المواعيد الممكنة والمحتملة للمواطن  
فتحى..

وكانت تقف على كنبه البهو، فيما هو  
عائد من حضور فيلم سينمائي، لتلقي  
عليه خطبة تتضمن في تفاصيلها وجوب

# طلب استقالة...

والشاي على سخانة كهربائية.. ثم الماء.. ففي المصلحة، كان يستهلك كميات مضاعفة من المياه في المراض المغلق عليه، حيث الرقابة هنا مستحيلة.. وفي حساباته الرقمية، كان عاجزا عن تقدير ثمن الورق السويدي الذي يستهلكه للتنشيف.. ثم الورق ذاته الذي يستهلكه في محاولات عقيمة لتأليف شبكة كلمات متقاطعة، ثم إرساله إلى مجلة تدفع مكافآت للمؤلفين... كان ضمير تحسين أفندي يعذبه.. فهو يسرق الدولة... ولهذا قرر تقديم استقالته..

سحب ورقة بيضاء من الورق السويدي.. وترك فراغا بمقدار أربع أصابع في أعلى الورقة.. وكتب استقالته، بعنوان أياها بعنوان: راحة ضمير.. رفضت الاستقالة.. وأحيل تحسين أفندي إلى محكمة الأمن الاقتصادي لأنه استخدم الورق السويدي الأبيض في كتابة طلب أسود...

تحسين أفندي مواطن صالح.. يقبض أجره من الدولة آخر كل شهر.. وهو، لأنه مواطن صالح، لم يكن يتذمر من الرقم الذي يقبضه.. وهو، في النقاش الدائر بينه وبين ذاته، كان يرى أن الدولة تتفضل عليه، وتعطيه راتبه.. ففي الحسابات التي كان يجريها تحسين أفندي في أوقات فراغه الكثيرة في الدائرة، كان يتضح له أن الدولة خاسرة معه!.. راتبه أربعة آلاف ليرة.. مع بعض الكسور...

متوسط عدد الذين يراجعون الدائرة التي يعمل بها، ويقدمون طلبات للعمل في المصلحة، يبلغ ثلاثين مراجعا.. كل مراجع يلصق على طلبه طابعا ماليا بقيمة ثلاث ليرات... الحاصل: 90 ليرة.. خلال اسبوع.... 2700 خلال شهر.... خسارة الدولة 1300 ليرة... ناهيك عما يصرفه من كهرباء.. ليس للإضاءة فقط.. بل لصنع القهوة

## ضمير...

حين جاء أيمن ليودعها، كانت ميساء تسقي شجرة الليمون، وقد صار طول الشجرة ثلاثة أشبار... سألتها: متى تعود؟..

شتلت ميساء شجرة ليمون في حديقة الدار طولها شبر واحد.. وبعد ربيع وصيف وخريف وشتاء، صار طول الشجرة شبرين...

بعد سنتين آخرين، أثمرت الشجرة  
حبّات ليمون كثيرة..  
وحين نضجت، قطفتها ميساء،  
وصنعت منها عصيرا..  
شربت العصير الحامض... وكانت لا  
تنتظر أحدا...

أجابها: حين تثمر شجرة الليمون...  
كبرت الشجرة سنة بعد سنة، وشبرا  
بعد شبر.. وفي السنة العاشرة أزهرت..  
لكنها لم تعقد..  
في السنة التي تلت، أزهرت زهورا  
كثيرة، وعقدت على ثمرة واحدة..

## أمانة...

القدمين..  
- هذا هو خصمك.. قال رئيس المخفر،،  
معرّفاً أيّاي باللص... فهزّزت رأسي، وأنا  
أبتلع لعابي..  
وأشار رئيس المخفر إلى كومة  
مسجلات كانت مركونة تحت قدمية  
وقال: لحسن الحظ ضبطناه قبل أن  
يبيعها.. فأيتها مسجلك يا سيّد؟...  
ووجدتها فرصة سانحة لأن أختار  
أفضل المعروض أمامي... فأشرت  
بإصبعي: هذه..  
وأما اللص فكان فأرا مذعورا، وأما  
قدماء فقد كانتا متورمتين.. لكنه نظر إليّ  
بعينين معذبتين، وسأل دون كلمات: أينما  
اللص أيها المحترم؟!..

استدعاني رئيس مخفر حرسنا  
البصل، وسألني إن كنت قد سرقت..  
أجبتّه، كما يقتضي منّي الصدق أمام  
حضرة القانون.. وأضفت أنني لم أبلغ  
الجهات المختصة لتفاهة الموضوع.. فما  
الذي يمكن أن يسرقه لص من مواطن لا  
يملك شيئا؟!..  
قال رئيس المخفر: ومع ذلك فإن اللص  
اعترف بأنه سرق منك مسجلة..  
- نعم يا سيدي.. قبل مدّة سرقت لي  
مسجلة.. لكنها من النوع...  
لم يسمع رئيس المخفر بقية ما كنت  
سأقوله، لأنه كان ينادي على شرطي  
عنده: يا درغام.. أحضر اللص..  
مضى الشرطي، ثم عاد وهو يدفع  
أمامه فأرا شابا، مذعورا.. متورّم



# عن التلال

## • عبد الله خليفة. البحرين

وكان الذي ينتظره الآن، مجهزاً له الرصاص، هو صديقه الدائم في اللعب فوقها، وفي الجري بين أخايديها وسرايبيها ومفاجأتها الرهيبة.

عودان يابسان، وضحك نازف، وجسدان رحلان، وطيش دائم، وازعاج مستمر للخلق. كانا...

كيف سارت بهما الحياة حتى افترقا، وتخاصما، وتقاتلا؟

كانا أبرع من استخدم «النقافة» وتغلغل بها في «الدولاب» والبساتين، وأذاقا العصافير والطيور طعم حصى التلال القاسية، يجمعانها ويقيمان وليمة نارية في حضرة التلال، ويحطمان عظام الطيور، ويدهسان رؤوسها المتفحمة، بلذة وفرح صاحب....

لم يستطع أهلها ربطهما بمقاعد الفصول، ورغم اللهب الدامي في أرجلهما الصغيرة، الصلدة، المتقشرة، فإنهما كانا يركضان بعدئذ، بعيداً عن المباني والبيوت.

يمشيان كراعيين للأبل المتجمد الصحراوي، كحارسين للقباب المغلقة،

تمتد وراءه التلال بحراً من الموجات الكبيرة المتجمدة، يتوارى خلف إحداها، رابضاً على الأرض، محدقاً في الطريق الضيق المتلوي، الذي امتلأ بالظلمات.

الرجل الذي ينتظره، لابد وأن يمر بهذا الدرب، وأن تندفع سيارته بين الحصى والرمل والحفر، متوجهة إلى فيلته

الكبيرة في الخلاء الواسع. كيف سارت بهما الحياة حتى افترقا،

المسدس يكهرب جسمه كله، رائحة رصاصه التي لم تنطلق بعد، وتضاريسه المعدنية المسنونة، وانفجاره المرتقب، تلتهم تفاصيل ذاته، وتغدو مثل نهر متدفق على المزارع والسهول.

كان دائماً قرب هذه التلال، هذه الدوائر الكبيرة من الرمل والحجر، القباب الصلدة الملعونة، التي كانت تملأ الأفق هنا، رابضة في كل مكان، والتي كانت قريتهم حبة رمان وسط بحيرتها الرمادية، المغبرة الصامته.

حين كان طفلاً كانت أول ما واجهه، مثل السماء والحكايات والقدر، ضخمة، دائرية، يصعب تسلقها، وينهمر حصى قاس تحت قدميه عندما امتطاها بعدئذ.

الم لذات والخطايا، لم يردعهم شيء،  
جاءتهم بينات، فما اتعظوا ولا تابوا،  
فنزلت عليهم الصواعق من السماء،  
فهلكوا في بيوتهم، التي تحولت إلى تلال  
من الحجر والعظام.

هل كان بإمكانه أن يفتح تلك المنازل،  
التي جمدها الخالق في لحظة من لحظات  
غضبه الشديد، ويتجرأ على فتح تلك  
الحجرات المغلقة وكسر مفتاح العقوبة  
الأبدية؟!

يدهشان من التلة البيضاء التي لا  
تخاف من شيء، ترفع الهياكل العظمية  
من أجدانها، وتحضنها بمحبة وعناية،  
وتتمعن في انكسارات رقابها، وأعداد  
أسنانها، وجليها وجرارها....

كانت التلة تتكلم كثيرا، فيلتقطان لغتها  
المبعثرة، ويتسربان إلى خطوطها  
وأسرارها، ويدهشان لأن المصعوقين  
القدامى أثرياء، ذوو غرف واسعة،  
وأدوات كثيرة، ولديهم فضة، وحلى  
ذهبية، وبريان أصنامهم وعجولهم  
المعبودة ووجوههم المحدقة في الشمس  
أبدا....

وقد أصيب هو برعدات مخيفة، حين  
طالع أحشاء الأمهات المتفتقة والمهترئة  
والحاضنة بالأجنة، ومن الجماجم  
المذعورة ...

وكأنه ينصت حينئذ لتلك الصواعق  
السماوية الضارية، وهي تدك الفضاء،  
وتמיד بالأرض..

لكن «زاهر» لم يكن يسمع الانفجارات  
الالهية العلوية، ولا صرخات المناير، بل  
يحدق مذهولا في الصناديق الممتلئة  
بالقطع الثمينة، ويحملها ببطء إلى سيارة  
الأغراب، المغمورة بالتراب والعتمة  
والظلال، ويضع أشياء منها في جيوبه،  
ويندس ضاحكا بين أرجل الكهول،

لحشود الموجات التي شكلها بحر الزمن  
ولم تصل إلى الشاطئ.

يبعدهما الرائي كخطين وظلين  
متصارعين، كطائرَيْن ذكْرَيْن بلا عش،  
ولا بيض، كعلنّتين ظهريتين مسلطتين  
على أي «عكار» يتوه في غبة الصخور،  
ومتسللين شبحيين للعربات المملأى  
بالرطب واللوز...

وفوجئ الفتيان، في زمن بارد،  
بأغراب يتوغلون بين حشود التلال،  
رجال ونساء بيض ينزلون من  
سيارتهم، ويبدأون بالمشي والحديث  
والحفر في تلك المملكة التي تخصهما.

يمشيان وراءهم، يطالعان أيديهم  
وهي تثقب التربة، وتزيع الحصى،  
وتستعين برفوش تدك الأرض، فتتأوه  
أحجار وتنز شرارا، والتلة البيضاء تعب  
ويترنح الكهول، مطالعنيهما باستعطاف  
ورجاء، وهما يقتربان مذهولين...

يدهشان من كل شيء، الخيام  
المنصوبة في الليل، والقناديل المضئّة  
بقوة في العتمة، والنظارات المحدقة في  
السطور والحيات والرؤوس المقطوعة،  
والعلب الممتلئة بالخرز والابر.

كانت المعادن تتجمد في أيديهما، وهما  
يعملان لأول مرة.

ثمة ريح مخيفة تعوي من باطن  
الأرض والماضي، فتتكلم القطط، ويصير  
لنباح الكلاب معنى الموت، وللخسوف  
بدء الهلاك القريب، يطالعان السماء التي  
قد تتشقق فجأة وترسل الحمم، تهتز  
المعاول في روجهما، ويثبت «زاهر» فوق  
التل، ويضرب، ويهشم الصخور، وهو  
يرتعد خوفا...

كان كل أب وأم في القرية يرويان  
مأساة التلال.

كان ثمة بشر قدامى هنا، أسرفوا

حاملاً أغراضهم، ناقلاً حقائبهم من الفندق، مودعاً إياهم في المطار، داساً هداياهم ونقودهم في جيبه.

أي زمن هذا الذي فصل جسديهما بمنشاره، فوجد أن أشياء كبيرة ضاعت منه، وأشياء أخرى نبيلة وفظيعة تنامت فيه، وأنه كان ينزف طوال هذه السنين، كان زاهر شيئاً منه، رثة أخرى تمدد بالهواء، وماء بارد يسرع إليه، وقصصاً مرحة، ولغة تدمدم في جنبات روحه ضحكا وانسا، أية أيام كالأحالة التي فرقت بينهما، حتى الوسائد لم تنس عرقهما المشترك، وهذه خطوط أقدامهما لم تبعثرها الريح بعد!

لماذا تعمقلت في روحه المخاوف، وراح يرتجف من انفتاح القبور، ورؤية الهياكل العظمية التي راحت تمشي في أحلامه، وصار للنقوش وميضاً لاسعاً، وللأصنام لعنة توقف صلاته وأكله وتقتل ماعزه؟ وكأن الأرض القديمة تنفتح، ويأتي الرماد والجراذ...

أما زاهر فقد ذاب في الأعراب، وراح يقبل العجائز، وينظف أسنانهن الصناعية، ويفتح سحبتهن الكبيرة ويتطلع فيها، ويقبل بنطلوناتهم المستعملة وقمصانهم الفضفاضة، وألوانهم الغريبة، فيبدو مثل خيال مآته للقبور...

يتمعن في اشباح الجمال المبقورة، البقايا الأخيرة لمعجزة السماء.

هذه التلال قبور غريبة، وجوه الثيران والشعابين تتحد بالبشر، والموتى يحتفظون بأشياءهم مذعورين، وكأن الصاعقة الطيبة جمدهم عبرة للقدامين...

جماجم مكسورة، رماد من عصور موهلة في الفساد، جثث منخورة، كلاب

معبودة، ولكن زاهر يفتح المقبرة الفاسدة لتبني المدينة...

لقد غدت موقعه، فمرة يحضر بيضا، ومرة صفرا وسودا، يوزع خرائط وتماثيل ودفاتر، ويقود حشودا لا تتفك تتوغل في هذا التراب، وهو بينهم بينطلونه القصير، وقبعته وسيجارتته وعلائق فضية على صدره!

وهو رغم غرقه في المسجد وتلاوته وأوراقه، إلا أنه يحوم حول التلال، مراقبا هذه الجموع الكافرة، وسرقاتها للتراب والحجر.

ينمو زاهر فتتقلص التلال، يفتح واحدا فتحرثه المعاول، وتزال الأحجار والرمال، والغرباء يحنون رؤوسهم داخلين إلى القمة، إلى اشقائهم البعيدين في الروح، حاملين القناديل والشموع، وزاهر على رأس الكوكبة ينير ظلمات الأصنام!

منزله الذي كان ضلعاً ناتئاً من بستان، اجتث النخيل والبركة الزرقاء وأعشاش العصافير وتآلق بالجدران العالية والنوافذ والألوان...

التلال راحت تذوب في التدفق المحموم بالمنازل، بطونها تبقر، وثرواتها تختفي في الجيوب والعروق والأرواح، أسنان الموتى تتآلق في الأحياء، وأزرتهم وحليهم تسطع في الصور والصدور. غابة التلال المترامية حتى الأفق اللامنتور، تكتسح بالأزاميل والمجارف والتراكتورات العملاقة الرجال يقودون الآلات وهي تحصد الرمل والحجر والعبرة، والبيوت الملونة الملعونة تنبت فوق القبور، وتحتل قاعات وأسرة المصعوقين.

تجاور الموتى والأحياء، والقبور تصبح دكاكين ومطاعم، وفي حدائق وأحواش المنازل المحفورة تنبثق فجأة



الهيكل العظمية وتتكسر المناجل...

يلعب الأطفال بأصابع الموتى  
وخواتمهم وأناشيدهم، وتستعير  
الفتيات حليهن من آذان المصعوقات  
ويأخذن تسريحاتهم وأزيائهم، أشباح  
الموتى تستولي على أرواح الخلق،  
فيندفعون إلى أمكنة اللهو، ويرقصون  
حتى الفجر، وتلقي النسوة ثيابهن  
السوداء، ويصبحن مثل الدمى المزوقة،  
ويفرز الرجال في سواعدهم أبراً لغيوبة  
الموت...

تمتلئ خزائن زاهر بالمال، الذي يغدو  
عمارات وفنادق كبيرة وبواخر وطائرات،  
حتى لم يعد أحد يراه في البلدة...  
يصيح في الناس: عم الكفر  
والفساد...!

هو وحده الذي يقف على المنبر مطلقاً  
الكلمات واللغات المدوية... يهز الراقدين  
المصنوعين من حصى التلال، ولكنهم  
يذوبون في وهج المدينة متسربين إلى  
حاناتها وأسواقها وفسوقها...  
وذات مرة، وبينما هو يسير باتجاه  
المسجد، توقفت سيارة طويلة قربها،  
ونزل زجاج نوافذها بنعومة، وبان رجل  
نضر متألق في مقعدها الخلفي، وقال:  
- ألم تعرفني يا محسن؟

أين هذا الرجل من زاهر العتيق، الفتى  
الأجرد، خيزرانة البرية وأرنبها الجائع؟!  
- تعال، اركب معي، لنحدث قليلاً!  
- لا يمكن أن أجلس معك أبداً... أنت  
لعنة هذه البلدة، وقريباً ستحل صاعقة  
كبرى تخسف بك تماماً.  
نزل وصاح:

- من تحسب نفسك؟! أنت رجل ظهر  
بيته الكبير من التماثم والتعاويز وقطع  
ذكور الرجال، وإخفاء النساء عن النور...  
أنت خنفساء عتيقة تدب على ظهورنا

وتمص دمنا منذ الأزل!

- أنت فتحت قبور الكفار ونهبت منازل  
المؤمنين!

لم يدع زاهر يهنأ في ماله الحرام،  
خطبه كانت تجلجل وتهز الصدور،  
ومعاول هدم التلال تتوقف أو تنكسر،  
والعمال يهربون!  
وبدت رؤى غريبة تراوده في المنام،  
فيجد نفسه في دوحة غناء.

وبغته يملأها حريق عات، وتتحول  
الأشجار إلى أعواد ودخان... ويسمع  
أصواتاً تناديه من بعيد، وثمة رجل  
يدعوه إلى ملاقاته في البرية، ويجد  
شبحاً هناك يدعوه لدخول مغارة، وحين  
دخل فيها تساقطت عليه أحجار، لكنه  
نجا بأعجوبة...!

ومنذ تلك اللحظة راح حلمه الأخير  
يتجدد في كل ليلة، ذاك الملاك البهي كان  
يهمس في قلبه بغمضة غريبة.  
كانت القبور تنفتح، وتظهر الهياكل  
المخروقة بالزمن، ومضات البشر  
فراشات عصور ذائبة في التنور، يجد  
ثقباً في صدره، ويرى نفسه يترنح في  
الهوة وينهال عليه التراب، ويذوب  
ويذوب، ويدها ترتعشان بين الرمل،  
سياجاً أو غصناً..

وأخيراً انبثقت السيارة في الظلام،  
خرطوما النور يتحسسان الأرض  
المتبعجة، الطريق يقربها إليه، ويجعل  
زجاجها في مرمى رصاصه.

السيارة تمشي بمهل شديد، وكثلتها  
الرمادية مثل تل متحرك، قلبه متماسك،  
ويده تمسك الآلة الباردة، يطلق النار وهو  
يكبر، لكن رصاصاته لا تثقب الحديد ولا  
الزجاج.

تندفع إليه، وجسدها الساخن يحضنه  
بقسوة ويوغله في شقوق التل وحفره...



# تاج مد شوك

«هالة.. لم تقفي على النافذة».

«يعني هذا أنك مشتاق؟»..

حين كان وجهك الحبيب يشرق من تلك النافذة الخشبية ذات الثنيات الساحرة، كنت أحلق فوق تلك الحارة الصغيرة.. حارتنا. إنك تتقدمين يا هالة، وأنا مسممر مكاني، والمسافة بيننا خمسة أمتار، في ظهيرة الذكريات اللافتة.

- صارحيني.. لماذا لم يوافق أبوك؟

- شيء يتعلق بماضي أبيك

فما كان مني حينها إلا أن ازدددت تصميمًا، وهددت أهلك: لن أقبل سواك زوجة، أو أهلك دون ذلك.

فتركتم الحارة على عجل، وانقطعت أخباركم.

وها أنت بعد سنوات، تتقدمين على رصيف الدهشة، أما أنا فلا أزال متيبسًا مكاني.

بيننا ثلاثة أمتار، هل أنت هالة يا هالة؟

حين مضت الظهيرة تفور وتغلي في

الشارع الهائج المائج، ياغتني وجهك ملتصعًا كنصل قام لسنوات بحز آمال وآمال، ورغم ذلك - وربما بسبب ذلك - طارت فراشات من لهفه واشتياق، إلى فضاء رحب يشبه قلبًا مطعونًا بمشاعر حادة.

وها هي عشرة أمتار من رصيف مغلق

بزحام فاحش... تفصل بيننا.

«هالة.. حين أراك يرقص قلبي، إنه

شيء أكثر من الحب».

«إنك تبالغ»..

كان كلامك بقدر دائمًا، تتحفظين على

كل شيء، وكنت أصبر، فقد شغفت بك وخرج الأمر من يدي.

وها بعد تلك السنين، أقسم أنني لم أكن

أبالغ، بينما الشمس تضحي تاجًا من شوك على رأس المدينة، والمسافة بيننا تصبح سبعة أمتار.

على الحائط - تصرح أمام نسوة يحسنين  
قهوة الفراغ في صباح النميمة:  
- والله يا حبيباتي.. لو أن أمينة صبرت  
قليلا إكراما لذكرى زوجها المرحوم لما  
حكينا شيئا، ولكن الذين استحوأ ماتوا!!  
فتنهض عانس متحمسة وتقول بقسوة  
مكشوفة الدافع:

- الفاجرة تتزوج شابا أصغر منها  
بعشر سنوات قبل أن يجف تراب قبر  
زوجها!!

بعد شهر.. خرج مدرس وقور عن  
صمته، موضحا أن زواج أمينة وعزت لا  
يستدعي كل هذا الكلام، وأن الحكى في  
هذا الموضوع على هذه الصورة.. حرام  
وباطل.

ولقد أسعدت كلمات المدرس الزوجين  
البائسين، فطمأنا وسكنا بعد كثير اكتواء  
بلطى الألسن المشرئبة.

والحقيقة أن الأصوات بدأت تخف مع  
مرور الوقت وانشغال الناس بمعاشهم  
اليومي، إلى أن خمد كل شيء بعد سنة،  
وتسببت القضية تماما، وأخذ عزت وأمينة  
يعيشان في صفو صاف.

فجأة.. ولا يفهم كيف حدث ذلك  
بالضبط، انطلقت إشاعة صغيرة لا يُعرف  
بالتحديد من وراءها؟..

أمينة كانت على صلة قديمة بعزت،  
وحين ضبطهما المرحوم في تلك الليلة،  
ضبطته نوبة قلبية متربصة.

وها.. حارة الرئيس، تزيد وترغي من  
جديد، والكلام يندلع أعنف من قبل..

## جمرة لزيعة

لحظة لحظة.. ينزاح أنس النهار،  
فينهمر المساء موحشا كخريف الغياب،

ما فعله «عزت الكشان» الخميس  
الماضي، أقام الدنيا ولم يقعدھا، اقتترف  
إنما عظيما أذهل «حارة الرئيس» وأثار  
زوبعة ولكن ليس في فنجان!

وأصبح يُشاهد منذئذ خارجا كل  
ضحى من بيت الأرملة الطروب - كما  
سماها طالب جامعي - بادي الانبساط  
منشرح الصدر مشرق القسمات، نازلا  
إلى دكانه الصغيرة في حي «أغيور»  
القريب، وبعد أن يمارس العطاره، ويكاد  
النهار أن يغيب، يقفل عائدا إلى عش  
الغرام، تدغده فراشات اللفهه من كل  
خافق، ولقد أوجت هذه اللامبالاة نار  
الكلام في الحارة، فتذمر رجل مشهود له  
بالاستقامة: «يفعلها عزت ولا يعبأ  
بأحد».

وما لبث رجل خليع ضحكك عليه امرأة  
فيما مضى، إذ تزوجته سنة ونظفت من  
أمواله ثم رمته على قارعة الحسرة..  
ما لبث أن علق بعصبية ظاهرة: «ليس  
الحق على عزت.. التي لا تستحي من مدت  
له البساط ليسير».

آخرون في حارة الرئيس اعتقدوا ذلك،  
فمثلا الحلاق «تيسير» كان يتكلم على هذا  
النحو: «أغوت المسكين فوق»، أي سار  
على البساط!

وبمرور أسبوع آخر، أصبح ما فعله  
عزت الكشان الخميس قبل الماضي مثار  
تحليلات عميقة جادة تختلف كليا عن  
ردات الفعل العفوية التي سادت الأسبوع  
الأول، إلا أن راية الاستهجان بقيت  
مرفرفة في سماء الكلام.

وها هي جارة المرأة المتورطة - الحائط

وتضيق الغرف الخمس على «أبي شوقي»  
فيلعن هذا الاتساع الخانق!  
وسرعان ما يتكئ على أعوامه  
الثمانين، ناهضاً إلى المطبخ لتحضير  
العشاء، الذي اعتاد تناوله بعيد الغروب.  
وحين تكاد يده أن تمسك يد براد الشاي  
الأزرق الذي اشتراه في الحرب الثانية..  
تفاجئه:

- دع عنك هذا.. رفيقة الدرب الطويل،  
الغالية المكللة بالحنين، ترتدي ورد الروح،  
يقرصها من وجنتها بلطف، فتتظاهر  
بالألم ممازحة، يقبلها.. فتقول بغنج:  
- أصبحت عجوزاً، ولا يليق بك ذلك.  
ويسرح ويمرح في ربيع اللقيا، ثم  
يخبرها:  
- اتصل نديم من الكويت، سيأتي إلى  
حلب في إجازة. تفرح «أم شوقي» بحزن:

- طالت غربته.  
يخفف عنها:  
- يا امرأة.. رزقه هناك.

ثم يحدثها عن جحيمة في غيابها،  
فالأولاد البنات والأربعون حفيداً..  
امتصتهم حروب الحياة، وهو امتصته  
الوحدة، الأمراض تناوشه من كل جانب،  
واشتياقه إليها جمرة لذيذة!

ويعاود مغامرته.. يقرصها من وجنتها  
فلا تعباً، يستغرب. يقبلها فلا تقول شيئاً،  
يقلق، يلتصق بها فلا تبالي، يخاف..  
يفزع.. يصيح: «أم شوقي.. أم الشوق»..  
يمسك يدها بقوة، يشد عليها، يشد أكثر،  
يعصرها.. يتذكر جنازة قديمة وقلباً معنًى  
«لا تتركيني يا امرأة»، يشد أكثر..  
وتكاد يد براد الشاي الأزرق ان تتفتت،  
وكان قد اشتراه في الحرب الثانية!

ARCHIVE  
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

# ١- توتاخاليك

التفت توتاخاليك فوجد امرأة رائعة الجمال بشعر كثيف وأساور وإكليل من خرز ناعم على رأسها. فلنذهب إلى البيت، سوف آخذك

أجلس المرأة في المركب وتوجه توتاخاليك إلى بيته مسرعا في تجديفه وسعيدا، فقد حصل على امرأة وأصبح متزوجا

وعندما اقترب من الشاطئ استقبله رجال في مقتبل العمر

أهل اصطدت فقمه من جديد يا توتاخاليك، حمل المركب ثقيل!

وما كاد المركب يتوقف عند الشاطئ حتى سحبه، فنزل توتاخاليك، وتنحى جانبا، رتب هندامه، ثم قال: ماذا تنتظرين؟ انزلي

وفيما كانت المرأة تنزل علق خرزها بجانب المركب فصار يوسوس، وما إن نزلت بإكليلها، وكلها جميل ومشنل بالخرز، حتى تخاطفها الرجال فانتزعها منهم أقواهم لنفسه، وبقي توتاخاليك بدونها «عبثا

كان توتاخاليك رجلا أعرج إذ كانت إحدى رجليه أقصر من الأخرى، ولم يكن لديه زوجة، كان عنده مركب فقط، وقد قال توتاخاليك لنفسه ذات يوم «فلأذهب إلى هناك حيث الجزيرة على مركبي، ولأمعن النظر لعلّي واجد شيئا» وهكذا حمل على مركبه فأسا وسكينا وأدوات حادة أخرى وقصد تلك الجزيرة، وعندما وصل إليها دار من حولها ورأى شجرة ضخمة، شجرة حقيقية، فنزل إلى

الشاطئ وأصبح مركبه، ثم نشر تلك الشجرة وشرع ينجرّ منها امرأة، فظل طويلا يقطع ويسحج، ثم صنع من سقط الخشب الخشن أطواق خرز جعل من الصغيرة أساور ليديها ومن الأشد نعومة إكليلا لرأسها، إذ أتم عمله حطّها على الأرض، ثم حشا غليونه وأشعله وصار يدخن، وفيما كان يدخن إذا به يسمع من ورائه صوت امرأة: - عند توتاخاليك رجل أقصر من رجل ها ... ها ... ها ... ها عند توتاخاليك الغبي رجل قصيرة .. ها .. ها .. ها ...

ترجمة:  
خليل الرز



## قصيرة

التفت توتاخاليك فوجد امرأة جميلة، مشنشلة بأطواق الخرز، لا ينقصها سوى أن أنفها بلا أرنبه.

-ليكن، لا بأس بها مع ذلك  
أجلسها في المركب، وتوجه إلى البيت  
من جديد، ومن جديد صار يجذف رآه  
الرجال فاجتمعوا على الشاطئ.

-الحمل ثقيل مرة أخرى عند  
توتاخاليك، لقد جاء أيضا بشيء ما  
اقترب توتاخاليك فسحبوه إلى  
الشاطئ، ونزل، وتنحى جانباً، رتب  
هندامه وقال: ماذا تنتظرين؟ انزلي

ومرة أخرى صارت الفتاة توسوس  
بأساورها، وانقضّ الشباب عليها  
يتخاطفونها

فقالت: ما هذا الذي تفعلون؟

فتركوها الواحد إثر الآخر

-لسنا بحاجة إلى امرأة كهذه، إنها بلا

أنف، إنها خنّاء  
وهكذا تزوج توتاخاليك أخيراً، ذهب  
إلى بيته حيث تزوج بشكل نهائي، لقد  
أصبح لديه من يشاركه الطعام، فمعا  
يجلسان، ومعا يأكلان... أخيراً تزوج  
توتاخاليك.

صنعتها- فكَر- لم استفد شيئاً» وضع  
مركبه على خشبة، وذهب إلى بيته حيث  
أخذ يفكر في المساء «ذهب جهدي هباء،  
لقد ظننت أنني قد تزوجت، والنتيجة لا  
شيء، ماذا لو جربت الذهاب غداً إلى  
الجزيرة مرة أخرى».

وفي اليوم التالي أفاق وحمل أدواته  
وقصد الجزيرة من جديد، ومن جديد دار  
من حولها عند وصوله، فرأى شجرة  
أخرى وأتاها فوجدها أسوأ من الأولى إذ  
كانت في جزء منها ذات عقد.  
-لا بأس بها مع ذلك...

نشرها، وأسرع بالقطع والسحج حين  
بدأ بصنع امرأة أخرى، وسرعان ما أنهى  
عمله، فجعل من سقط الخشب شعراً لها  
وإكليلاً على رأسها وطوقاً وأساور، ولكنه  
عندما سحج أنفها قلع أرنبته دونما قصد  
حيث كان ثمة عقدة

-لا بأس بها مع ذلك

حطّ توتاخاليك المرأة على الأرض،  
ومن جديد حشا غليونه وشرع يدخن  
وفيما كان يدخن سمع من ورائه صوتاً  
أخن:

- عند توتاخاليك رجل أقصر من رجل  
ها... ها... ها، عند توتاخاليك رجل

## 2- أميك

ولكن النورس ينقر من حوله فلا يتجلّد  
الماء في هذا المكان.

سرح الإنسان بالنورس العملاق وفكّر  
«من أين جئت؟ ولماذا أكون وحيداً تماماً؟  
وكيف أعيش بلا لباس ولا طعام؟ وهل  
ثمة بشر قريبون من هنا؟» وظل جالسا

استيقظ إنسان من نومه، فوجد نفسه  
جالسا على مكان مستو وعار ورأى جبّالا  
وأشجاراً إذ التفت إلى إحدى الجهات، ثم  
شاهد البحر في الجهة الأخرى، وعلى الماء  
يجلس نورس منذ الأزل، لا يطير من  
موضعه، يأتي الشتاء ويجمّد البحر،

هكذا حتى قام واقترب من شجرة عالية، تسلّقها وصار ينظر إلى البحر فرأى زوارق تعوم ليس بعيدا عن الشاطئ فنزل من الشجرة وتوجه الى البحر ولحق بالزوارق ونادى من فيها من الناس، وإذا لم يسمعه وغادروا أصيب الانسان بغم شديد، ولم ينتظر طويلا حتى مرّت زوارق أخرى فلحق بها وصار ينادي، وما انفك ينادي حتى سمعه الناس الجالسون في الزوارق فرسوا على الشاطئ وسألهم:

- إلى أين أنتم ذاهبون؟ وإلى أين رحلة الزوارق الأولى  
قالوا: إلى قرية قريبة، أما أولئك فيألى أطراف نائية

قال: ليتني أجلس معكم في هذا الزورق  
قالوا: اجلس فجلس معهم، وسرعان ما وصلوا إلى القرية، وساروا جميعا إلى منزل فتبعهم، وصار يتحدث إليهم، ولكن أحدا لم يرد عليه، ولما دخلوا دعي الجميع إلى الطعام ولم يلاحظوه، فأكثر من أسئلته ولم يسمعه، فصار يمشي منذ ذاك في البيوت دونما خوف طالما أن أحدا لا يراه ولا يسمعه، وكان أن دخل منزلا فرأى امرأة في غاية الجمال، نظيفة وشفافة، حيث لا يخفي جلدها الصافي عظامها وما فيها، ففكر الانسان «سأدخل في هذه المرأة الرائعة» ثم دخل في بطنها وحدث أن ولدت هذه المرأة، بعد حين،

صبيا، ولم يكن الصبي غير ذلك الانسان الذي دخل في بطن المرأة، وكان أكبر من عمره فطنة، يفهم كل شيء ولا يبيكي على كثرة انشغال أمه، فكبر، ثم فكر «لقد ضجرت من كوني انسانا ليتني أموت» فمات، ودفنوا جسده، أما روحه فشرد على غير هدى، واتفق له أن رأى في إحدى القرى كلبة جميلة، شفافة، حيث لا يخفي جلدها وشعرها عظامها وما فيها، ففكر روح ذلك الانسان «يا لها من كلبة جميلة سأدخل في بطنها» ودخل

وسرعان ما ولدت الكلبة - بعد ذلك - مجموعة جراء كان من بينها ذلك الانسان، وكانت الجراء تعوي كلما ابتعدت الأم عنها ما عداه، يظل ساكتا لأنه كان ذكيا، وعندما نمت الجراء صار صاحبها يعلمها المشي مشدودة بعضها إلى بعض، وكان يوجع بالضرب كل من يأبى ذلك، وكان الجرو الذكي يخاف من ضربه فيندفع دائما إلى الأمام وكان صاحبه يقول عنه في طريق العودة: سيكون كلبا جديدا، يندفع دائما إلى الأمام، ليس كالبقية الكسالى.

وهكذا كبر حتى أصبح كلبا ضخما، ثم ضجر من كونه كلبا فمات من جديد، ومن جديد غادر الجسد وجاب كل مكان فقد وجد دبا بين الدببة الداكنة، وبين الذئاب، وبين الثعالب، وبين الطيور، حتى وصل إلى منطقة كيغميك حيث ولد إنسانا من جديد سمّوه أميك، فبقي في كيغميك إلى الأبد.

# جدلية الموت والحياة

قراءة في قصيدة «السريـر» لأمل دنقل

● محمود أحمد العشيري

ARCHIVE

<http://Archive.beta.Sakhr.it.com>

(هذا السريـر)

(السريـر)

ظنني - مثله - فاقد الروح

فالتصقت بي أضلاعه

والجماد يضم الجماد ليحميه من

مواجهة الناس!

صرت أنا والسريـر..

جسدا واحدا.. في انتظار المصير!

(طول الليلات الألف

والأذرعة المعدن

تلتف وتتمكن

في جسدي حتى النزف

صرت أقدر أن أتقلب في نومتي

واضطجاعي

أوهموني بأن السريـر سريـري!

أن قارب «رع»

سوف - يحملني عبر نهر الأفاعي

لأولد في الصباح ثانية.. إن سطع

(فوق الورق المصقول

وضعوا رقمي دون اسم

وضعوا تذكرة الدم

واسم المرض المجهول)

أوهموني فصدّقت..

أن أحرك نحو الطعام ذراعي..  
واستبان السرير خداعي..  
فارتعش!

وتداخل - كالفنذ الحجري - على  
صحته وانكمش  
قلت: يا سيدي.. لم جافيتني؟  
قال: ها أنت كلمتني..  
وأنا لا أجيب الذين يمرون فوقني  
سوى بالأنين  
فالأسرة لا تستريح إلى جسد دون  
آخر  
الأسرة دائمة

والذين ينامون سرعان ما ينزلون  
نحو نهر الحياة لكي يسبحوا  
أو يغوصوا بنهر السكون!

«إن الهام بالنسبة للشاعر هو إعادة  
اكتشاف الجمال، الجمال في الطبيعة،  
الجمال في الأداء، الجمال في السلوك،  
الجمال في مفردات الحياة الاجتماعية»  
(أمل دنقل)

أوهمني بأن السرير سريري (×)  
أن قارب «رع»

سوف يحملني عبر نهر الأفاعي  
لأولد في الصبح ثانية.. إن سطع  
تبدأ القصيدة ويكاد يضع الشاعر في  
أيدينا مفتاحها فنجد (الوهم)، هذه الحركة  
التي تجول بين عالم الذهن وعالم الشعور  
والخواطر، يجعلنا - ومنذ البداية - نتوقع  
شيئاً مضاداً ننتظره ويستخدم في  
السطر الأول الفعل (أوهموني بأن)  
فنحس حركة الإيحاء تدخل على الجسد  
الملقى وتتسرب إليه. وفي السطر الثاني  
(أوهموني أن) ليووقعه في الوهم الذي  
تجري القصيدة على بسطه بعد ذلك، (فقد

توهم مالا حقيقة له ثم ظن أن الأمر على  
ما توهم).  
ويتداخل الزمان والمكان من خلال  
الإشارة التراثية فيحل الزمن الحاضر في  
زمن الفراعنة، ومحل السرير والغرفة  
يأتي (قارب رع) الذي يمضي في نهر  
الأفاعي. ويمثل المكان (نهر الأفاعي)  
وحركة الشاعر فيه لتكون الملجأ والمنجى  
من إرهاق اللحظة الآنية بما بها من نصب؛  
حتى يولد الشاعر في زمن آخر (يولد في  
الصبح ثانية إن سطع)  
ويطفو الوهم والشك في نهاية الفقرة  
مرة ثانية من خلال إن الشرطية فيعلق  
الشاعر الولادة الثانية التي تمثل الحياة /  
الأمل) على شرط السطوع.  
ويمتد الوهم من خلال حاضر اللحظة  
إلى أن يلحق بتلك الأسطورة أو المعتقد  
الفرعوني الذي يفر المرء فيه من الموت إلى  
النجا والخلود عبر قارب «رع» أو مراكب  
الشمس.  
ويستدعي إسناد فعل الوهم إلى تلك  
الأسطورة علاقة دلالية غائبة تعمق هذه  
الرؤية الشخصية وتعطيها بعداً تاريخياً  
بإثارة الشك في تلك المعتقدات ومحاولة  
نقضها، ومن ثم تتحول التجربة منذ  
البداية إلى قضية إنسانية (تجربة المرء  
تجاه الموت)، فكما هي تجربة الشاعر هي  
أيضاً تجربة الإنسان منذ أقدم العصور  
«فأما خيالهم في الجحيم فكان منكراً  
مروعا، ففيه الكثير من الأخطار والأهوال  
التي كان يخشاها المصريون. فتروع  
أفئدتهم وتخلع قلوبهم، وهناك الحية  
الفتاكة التي تروعهم في محيط السماء  
عندما تعترض موكب الشمس وفي  
مجاهل الغيب تماسيح تسلب الميت كل ما  
يملك من حرز وقيمة... كل هذه أمور  
أتعبت النفس المصرية وأشتتها، فأخذت



## واسم المرض المجهول

يلجأ الشاعر إلى هيكل القصة ببناء قصيدته «وليس غريبا أن يصنع الشعر لغة الحكي لضمان خلق الرؤية الموحدة، مع الاحتفاظ بحقه في التنوعات الجزئية التي تتكون أساسا من التشكيلات الاستعارية المفاجئة بجذتها» (٣). ومن ثم تدور القصيدة بصورتها ومشاهدها حول محور يمثل موضوع القصيدة، ومع هذا يعتني الشاعر عناية «فائقة بالجزئيات التي تلتف حول هذا المحور وتغذي وحدة القصيدة بمزيد من التفاصيل؛ ويلتقط في هذا المقطع تفاصيل دقيقة من تجربته المرضية وهي تفاصيل تأتي على إنسانيته (وضعوا رقمي دون اسم)، كما توحى بالوهن والموت إذ صار جسدا خاويا ينتظر الدم لتنبض فيه الحياة (وضعوا تذكرة الدم). وكما ينتهي المقطع السابق بالشك في الولادة الثانية من خلال إن الشرطية ينتهي هذا المقطع باليأس أيضا من خلال (المرض المجهول). وهذه النبذة المأساوية التي تلجج بها المقطوعة بل القصيدة هي نفسها الموجودة في الديوان كله وهي رابط بين الكثير من قصائده؛ فالشاعر هنا هو نفسه الذي يحدث أوراق الشجر في قصيدة (ديسمبر). (٤)

## قلت للورق المتساقط من ذكريات

### الشجر

إنني أترك للآن - مثلك - بيتي القديم

حيث تلقى بي الريح أرسو

وليس معي غير

حزن المقيم

وجواز السفر»

وأیضا الزهور في قصيدة «زهور» (٥)

في تنظيم أمور الأبدية بكل ما أوتيت في حياتها الدنيا من قوة وحيلة» (١).

وتستدعي الإشارة التراثية في النص الحديث نصا قديما من متون الأهرام لعلاقة التشابه والانسجام، فيقول شاعر المتون.

«إنك لم تسافر ميتا، بل سافرت حيا، لقد سافرت لكي يمكنك أن تعيش، وإنك لن تسافر لكي تموت» «عش، إنك لن تموت، وإذا رسوت فإنك تحيا □ ثانية ○ هذا الملك بيبى قد فر من موته» (٢).

إن النص القديم ينبض من خلال النص الحديث نفسه، فنجد السفر والعبور، والنجاة من الموت وذلك الكهف المظلم والرسو والحياة الثانية وإذا كنا نجد في متون الأهرام جميعها تجنب ذكر الموت فلا يذكر إلا منفيا أو ما يثبت الحياة على نحو (النزول على الأرض) أو (ربط حبال السفينة في المرساة) فشاعرنا على نفس الحال لم يذكرها فيقول (أو يغوصوا بنهر السكون)، هذا إضافة إلى صورته الممتدة التي تجنب بها ذكره صريحا والتي شكلت القصيدة بأكملها.

بيد أن درجة من الاختلاف بين الموقفين:

فكانت الثقة واليقين عند شاعر المتون، والوهم والشك عند شاعرنا شك في حياة أخرى بعيدا عن المرض والألم. ولعل تفسير الاختلاف أن شاعر المتون كان يكتب للموت لضمان السعادة في تلك الحياة الأخرى، أما الثاني فكان يكتب للذين يحاولون ألا «يغوصوا بنهر السكون»

## (فوق الورق المصقول

وضعوا رقمي دون اسم

وضعوا تذكرة الدم

والشاعر «يعيد تنظيم مدركاته  
ويجعلها تتحول عمداً إلى أشكال خيالية  
يتولد عنها التأثير الشعاري» (٧). من  
خلال هذا التشخيص الطريف للسريير  
الذي يستمد من حيويته وجدته في آن،  
فضلاً عن دقته وتدقق دلالته، ومن ثم  
تظل الروح الشاعرة متصدرة للعمل رغم  
اصطناع الجو القصصي.

**طوال الليل الألف**

**والأذرة المعدن**

**تلتف وتتمكن**

**في جسد حتى النزف**

يتحول الشاعر من الهدوء الذي يشيع  
فيه الوهن لمقطع حافل بالحركة والتفاعل  
بينه وبين المرض والموت ترتسم فيه  
بالسريير صورة الكائن الخرافي ذي  
الأذرع المعدنية التي تعصر الشاعر.  
ينشب أضلاعه في جنباته فيتداوله الأمل  
الجسدي (الزرق) والألم النفسي الذي  
أحس فيه طول الزمان وسأمه. وكان هذا  
الألم بوجهيه هو المصير الذي انتظره في  
فقرته السابقة.

**صرت أقدر أن أتقلب في نومتي**

**واضطجاعي**

**أن أحرك نحو الطعام ذراعي..**

**واستبان السريير خداعي..**

**فارتعش!**

**وتداخل - كالقنذ الحجري - على**

**صحته وانكمش**

**قلت: يا سيدي.. لم جافيتني؟**

**قال: ها أنت كلمتني..**

**وأنا لا أجيب الذين يمرون فوق**

**سوى بالأنين**

تتنفس مثله بالكاد، وتتمنى له العمر  
وهي تجود بأنفاسها.

وهذه النفس الشاعرة هي نفسها  
الطيور التي:

**«تحتوي الأرض جثمانها في**

**السقوط الأخير» (٦)**

**أوهموني فصدقت**

**(هذا السريير**

**ظنني - مثله - فاقد الروح**

**فالتصقت بي أضلاعه**

**والجماد يضم الجماد ليحميه من**

**مواجهة الناس)**

**صرت أنا والسريير**

**جسداً واحداً.. في انتظار المصير!**

ويتجاوز الشاعر في هذا المقطع حد  
الاندماج مع مفردات الطبيعة والكون إلى أن  
تصبح مثل هذه الأشياء (ذوات فاعلة) لا تعبر  
عن نفسها فقط بل تحرك الشاعر وتوجهه  
وتتسلط عليه (فالسريير يلتصق، ويضمه،  
ويحميه) فالسريير ليس فقط بشراً يحس  
ويعقل، يتحرك ويسكن، بل يحن إلى إلفه  
ونظيره فيلصق أضلاعه بأضلاعه.

ويلعب الشاعر بثنائية الحركة  
والسكون فنجد:

- السريير (الساكن) يظن (السكون)

والموت في الشاعر (المتحرك)

-(يتحرك) هذا السريير الساكن فيلصق

أضلاعه بأضلاع الشاعر.

- يستسلم الشاعر (المتحرك) إلى

السكون حينما يجد في هذا الاستسلام

الراحة والسكن، (والجماد يضم الجماد

ليحميه من مواجهة الناس).

- يذوب سكون الشاعر في سكون

السريير، (صرت أنا والسريير جسداً واحداً

في انتظار المصير).

## فالأسرة لا تستريح إلى جسد دون آخر الأسرة دائمة

### والذين ينامون سرعان ما ينزلون نحو نهر الحياة لكي يسبحوا أو يغوصوا بنهر السكون!

يمتد الصراع بين ثنائية (الموت / الحياة) التي تحكم بنية القصيدة حيث تتحول إرادة الحياة والتمسك بأذيالها من مجرد (وهم) في مطلع القصيدة إلى وهم يقع فيه ويعيشه ويصدق في مقطع تال، إلى حقيقة ناصعة في بداية هذا المقطع (صرت أقدر أن أتقلب في نومتي واضطجاعي)، وكأن قارب رع حملة عبر نهر الأفاعي ليولد في الصبح ثانية، ولم لا وقد التفت قوائم السرير في التفاف الأفاعي وتمكنت حتى النزف!!

وإذا كانت علاقة السرير بالشاعر في المقاطع السابقة تمثل (الموت) فإن الحياة تتدخل هنا لتوتر ما بينهما من ألفة ومن ثم تتنقص جزئيات هذه العلاقة، وهذا ما نجده في عباراته:

(ظنني مثله فاقد الروح) = (صرت أقدر أن أتقلب، استبان خداعي)  
(التصقت بي أضلاعه) = (ارتعش وتداخل)

وتمثل صورة الشاعر (تداخل - كالفنذ الحجري) قمة الصراع بين الموت وإرادة الحياة. ولا يتحول الموقف إلى مجرد الجفوة، بل ينسحب الطرف الآخر ويشعر أشواكه عداوة وتربصا، ويعود فيدخل في دائرة الصمت والسكون من جديد (الحجري).

ثم يخرج من الحركة والصمت في حوار مباشر لا يشيع في النفس سوى

الوهن والمرض ولا يحمل إلا الأنين، وتظل الأسرة هي الفاعلة في الأحداث فتتحول لذوات عاقلة في الوقت الذي يسلب الأجسام إرادتها واختيارها.

وأما بقاء الأسرة ودوامها تكون السباحة ببحر الحياة، وكأن مخالطة الحياة والانتظار في دولا بها هدف في ذاته (لكي يسبح) وكذلك تكون النهاية والموت أو الغوص بنهر السكون.

وتستلقت القافية اهتمامنا بوصفها ركنا مستقلا ومهما في التركيب الشعري ولما لها من وظيفة أساسية في البناء، ونرى العبق الخليلي لا تزال القصيدة تتنفس به في مواضع عدة. «لأن حرصنا في قيمة الروى ليس ترخيصا في القافية كلها.. فالوصل والتأسيس والردف والخروج أجزاء قافية. ووجود هذه القيم مع ضياع الروى لا يثبت أن القافية قد ضاع أمرها (٨) فلن تتحرر القصيدة رغم انتمائها لقلب شعر التفعيلة من حد القافية تحررا كاملا وإنما نوعت فيه وشكلت بما يناسب خصوصيتها وانفعالات مبدعها، فطالعنا إيقاعات متعددة للقافية:

- فمناها إيقاع اساسه المقطعي (ص ح ح ح - ص ح ح) على نحو اضطجاعي - ذراعي - خداعي (جا - عي) (را - عي) (دا - عي)  
وما أساسه المقطعي (ص ح ح - ص ح ح - ص ح ح) نحو جافيتني - كلمتني (في - ت - ني) (لم - ت - ني)

- وكذلك نجد تجانسا قافويا بين (ارتعش وانكمش) وبين (ينزلون والسكون) وبين (الألف والنزف) وبين (المعدن وتتمكن). وهكذا «يبحث الشعر عن القافية، بل إنه يجعل منها قاعدة بنائية» (٩).

«وأخر دعواهم أن الحمد لله رب العالمين»

# هولمس

- × الأعمال الشعرية الكاملة . أمل دنقل .  
مكتبة مدبولي . القاهرة ط ٣ . ١٩٨٧ . ص ٣٧٢ .
- (١) في موكب الشمس . د . أحمد بدوي . لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٥٠ ج ٢ ص ١٨٧ .
- (٢) الأدب المصري القديم أو أدب الفراعنة . سليم حسن . كتاب اليوم ١٩٩٠ . ج ٢ ص ٦٥ .
- (٣) فن القص في النظرية والتطبيق د . نبيلة إبراهيم . مكتبة غريب ص ٢٤٨ .
- (٤) الأعمال الشعرية الكاملة . ص ٣٨١ ، ٣٨٢ .
- (٥) الأعمال الشعرية الكاملة ص ٣٧٢ .
- (٦) الأعمال الشعرية الكاملة ص ٣٨٥ .
- (٧) فن القص في النظرية والتطبيق ص ٢٤٧ .
- (٨) القافية تاج الإيقاع الشعري د . أحمد كشك ص ١٢٥ .
- (٩) بناء لغة الشعر جون كوين . ترجمة د . أحمد درويش . كتابات نقدية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٠ . ص ٩٤





# «أنثى عصر الجليد»

شعر: ميادة لبابيدي

تحليل: محمد الراشد

تكون الأنثى رمزا للسيدة العطاء الأول  
ونبع الحياة الصافي؟)، وبالتالي (متى  
يغض الرجل النظر عن جسدها الأنثوي؟)  
لتغدو (معنى وفكرة وطاقة خصبة  
لديمومة العطاء) بدلا من أن تكون رمزا  
للغواية وينبوعا للملذات؟!

×××

بعد هذا المدخل الإيضاحي، تجدر بي  
الإشارة إلى أن صلتى بالشاعرة ميادة  
لبابيدي تتمحور على أرضية البعد الثقافي  
أولا، وأن اللقاءات التي كانت تجمع بيننا  
تكاد تعد على الأصابع ثانيا. وأعتقد أن  
هذا من شأنه أن يساعدني على تقديم  
رؤيتي حول عملها الشعري الأول،  
بضرب من الحياد المطلوب.

وإنني أقدم على تحليل بعض مفاصل  
الديوان بلا مواقف مسبقة مع أو ضد.  
وسأحاول جهدي اختراق أوتارها  
الشعرية لاستقراء ما تخبئه حروفها  
الندية الحاملة بجمهورية وردية، طالما  
كانت الحلم الساحر والأمل السرمدي  
للكماء والفلاسفة والشعراء عبر  
العصور.

×××

تستهل الشاعرة ديوانها منذ البدء  
(ب(هامش ١)، مقدمة باختزال كبير، وعبر  
كلمات معدودات، صورة الذكورة

منذ الوهلة الأولى، وبمجرد قراءتنا  
للإهداء الذي سطرته يراع الشاعرة  
لديوانها، نتلمس براءة الطفولة، طفولة  
فريدة من نوعها، زاوجت بين التهذيب  
والمشاكسة، لذا كان طبيعيا أن تحب بلا  
مقدمات.. تحب الأم الطهر والقداسة..  
وتغيب ما وسعها عن عيني الأب الرحيم..  
ذلك أن إحساسها بالأصالة الأبدية التي  
تكتنزها بين جوانحها، يجعلها تشعر بأنها  
مذنبه باستمرار..  
فهل هي مذنبه حقا؟!

والجواب على مثل هذا التساؤل مجبول  
بكل قطرة مداد نسجت بها قصائدها.  
وتأتي المقدمة الوردية التي كتبتها  
الأبدية ليلي مقدسي صاحبة طيف الحب  
والتواضع والإخاء، لتعكس، من خلال  
رؤيتها الخاصة للشاعرة ميادة لبابيدي،  
التي تلهث أبدا خلف سراب (تفكيك رموز  
الجسد)، وتحدها محاولة دائبة لأن  
(تقبض على موجات الكون المتقلب،  
تلامس تفاحة الغواية المتدلية من غصن  
يشع بخورا)، وبشكل نجد فيه ميادة  
لبابيدي وكأنها تعيش جدلية (الحلم  
والواقع)، عبر مطاردة مستمرة للتساؤل  
الأزليين اللذين رصدتهما ليلي مقدسي  
من خلال تجربتها الشعرية، ومن خلال  
معانقتها لديوان.. أنثى عصر الجليد: (متى

والأنوثة في غوالم القهر والتخلف .  
فبالقدر الذي اعتادت صورة الأنثى، كما  
هي مكونة في قلب ميادة أن تتعامل مع  
الزوج والحبيب بقبلة ندية، وتحقق  
انفتاحها أمامه بامتداد بعيد كالبحر، بقدر  
ما اعتاد هو أن يتكسر شراسة في  
حضرتها.. اعتاد أن..

**(أن يشد أوتار جمجمتي**

**يقلصني في نعشي**

**ويقيم نواقيس المذابح حولي**

**هكذا هو) ص 7 ديوان أنثى عصر  
الجليد.**

هكذا هو.. وهكذا هي.. وبغض النظر  
عن التفسيرات والتأويلات واختراق  
الرصاص.. تكاد ميادة تذكرني  
بالفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه الذي  
كان يتفلسف بمطرقة، حتى إنه ألف كتابا  
تحت عنوان «كيف تتفلسف بمطرقة».

ونجدها هي الأخرى تحاول، بشكل أو  
بآخر، أن تسجل قصائدها وتكتبها  
بمطرقة. وجنوحها هذا ليس ناتجا عن  
كونها عنفوانية أو قاسية أكثر مما يجب،  
وإنما ناتج عن كونها حساسة أكثر مما  
يجب، وحالة أكثر مما يجب، ومشاكسة  
أكثر مما يجب.. إنها شاعرة يتسلل  
التشاؤم إلى بواطنها ليلا ونهارا فقط،  
وذلك باعتبارها أنثى حقيقية أكثر مما  
يتوقع المتوقعون.. لذا كان طبيعيا أن  
يتسرب هذا التشاؤم إلى أشعارها،  
ويلبس لبوس الحزن والأسى إلى درجة  
تضع قراءها عبر مواقف لا خيارات فيها..  
مواقف لا مهرب منها إلا القهر والسأم..

إن كلمات ميادة مرهونة بمدى  
طواعيتها لأحاسيسها ورؤيتها.. لذا  
تحاول عبثا إيجاد معادل موضوعي  
يغطي ساحتها، ويفترش موقفها من  
الحياة. لذا تخضع أشعارها أحيانا إلى

عملية بناء درامي مبرمج وفق معطى  
هندسي سايك الحضور في ذهنها. وهذا  
ما يمكن استشفافه في أكثر من قصيدة،  
لذا يلوح لي أن شاعرتنا، يتجلى فيها، بكل  
وضوح الأنموذج الطيب الذي يساعدنا  
على الكشف عن أسرار الأنوثة والذكورة  
سواء بسواء.. حتى لتكاد تلهب خيالنا  
لغتها الدرامية التي تجعل كلا منا وحيدا..  
وحيدا مع الألم.. وحيدا مع الخوف..  
وحيدا مع البوح بسر الأسرار...

فكيف تقدم الشاعرة نفسها؟ إن  
قصيدة (صنوبرة) ترميز متعال لأنثى  
تصرخ بحزن أبدي..

**(ميتة أنا حتى النخاع**

**تختردني منذ المخاض**

**وفضحت أخاديدي**

**رائحة التعفن**

**كنت أرى لحظة موتي**

**تبحث عن وطن**

**تكله**

**مرارة الأشياء) ص 11 الديوان.**

الأ ترون معي أن هذه الكلمات، وتلك  
التأوهات تكاد ترسم القاسم المشترك  
لهاجس الشاعرة وأبعادها؟!

ألا تتلمسون غليان الثورة وما فيها من  
احتجاج وتمرد ورفض لكل أساليب  
الحياة الرتيبة، التي تجردها من ضيائها  
ونقاؤها.. وتحول صفاءها القلبي إلى  
تشاؤم.. وتذهب بعيدا حتى إنها لتغيب  
السعادة عن الوجود المحيط بها؟!

إن الإنسان الحقيقي في يومنا هذا في  
عالمنا هذا ليقاسي من الذل والمهانة أكثر  
مما يعاني من الفقر والحرمان، فتلفحه  
شواظ الانحلال الأخلاقي والاجتماعي،  
أكثر مما تلفحه رياح السموم..

إن شاعرتنا لتكابد الأمرين من جراء  
عدم تسامح المجتمع، في الوقت الذي

رسم صورة الحياة وتحريكها، وتحريك  
عجلتها للناس كلهم، وهي بقدر ما تدرك  
أن الحياة مرشحة للفناء بقدر ما تدرك  
أهمية وضرورة أن تحياها بصفاء ونقاء  
أزليين..

**(لن أدعك تصطاف في مياه عيني**

**كما تشاء**

**سأفرض حصارا على شواطئ**

**لا يعبرها إلا**

**الربيع والحب) ص 19 الديوان**

وهي في الوقت الذي تقيم فيه حولها  
ألف حصار وحصار ضد وحشية  
الكابوس الذكوري، لا تلبث أن تبحث عن  
نقاء وطهر الإشعاع الذكوري نفسه..  
فتتوجه إليه منادية ومطالبة بلا استئذان:

**(ادخلني ضمير السماء**

**أخرج امرأة**

**تخنق عهرها بالصلاة**

**لأنسج صلاة**

**تختم العشق بالشمع الأحمر) ص 21**

**الديوان**

كما جاء في اللوحة الأولى من قصيدة  
(ومضات).. ومن الومضات تنتقل  
الشاعرة إلى عوامل (مغفرة)، حيث تجد  
في الصلاة ترياقا أبديا واغتسالا أزليا..

**(ألفى الصلاة تطهرني من لثمك**

**ألفى عشقك**

**اغتسال الصبا**

**لا تلوموني) ص 27 الديوان.**

يلوح لي أن لدى ميادة ولعا كبيرا  
بصياغة المواقف الستارية المغرقة في  
التناقض.. وهذه الصياغات لا تتوالد عفوا  
الخاطر، ولا ترسم طريقها بلا مبالاة..  
إنها في حقيقة الأمر وليدة شخصية  
صلبة، تتصارع مع ذاتها، تقيم مع  
نزواتها جولات بالسيف أحيانا،  
وبالورود أحيانا أخرى.. ثم لا تلبث أن

تعاني فيه ما تعاني من سعيها اللاهث  
خلف سراب السعادة والنقاء الوهميين..  
لتصوغ وجودا جديدا.. وبعبدا كل البعد  
عن أوزار الحياة، وخاليا كل الخلو من  
البقع السوداء، محاولة جهد طاقتها إغراق  
نفسها في ينابيع الطهر والقداسة..

لكنها عبثا تجد الرجل الذي يمتلك قدرة  
الاختراق، ليغزو طهرها الأبدي، ويتسلق  
سموها الخالد.. كما في قصيدتها (كباقي  
الرجال أنت):

**(كباقي الرجال أنت**

**يدوسون فوق الأزهار**

**ويضحكون**

**يقطفون كل النجيمات**

**يرمونها في الشوارع القذرة**

**يحبون تسلق كل شيء**

**يتسلقون الأشجار**

**يتسلقون الجدار**

**يتسلقون النساء)**

**(كباقي الرجال أنت**

**ولكن**

**لست أنا**

**كباقي النساء) الديوان ص 16-17.**

إنها تحقق حضورها الشعري  
والأنثوي كطهر متعال.. ولا تكاد ترضى  
بأوسط الحلول، لذا تبدو السعادة في  
حيزها وهما كبيرا، وذلك كنتيجة حتمية  
لصدامات مترفة أكثر مما يجب، وسطحية  
أكثر مما يجب.. صدامات ألم ضبابية  
يفرزها المجتمع الذكوري باستمرار..  
وميادة لبابيدي تعتمد إلى أخذ هذه المادة  
الذكورية الملطخة بالشورور والآثام..  
والمنسوجة بخيوط وحشية.. لتوظفها  
دراميا، ومسدلة على وجودها الأنثوي  
ذلك الرداء الأسطوري الذي تلبسه المرأة  
الخلاقة، بعبدا عن كل الأنماط الاجتماعية  
الجاهزة لعالم الأنوثة.. إنها تتطلع إلى



تنصاع إلى تلكم النزوات انصياح أصص  
الزهور لأنامل العذارى.

ولعل قراءة متأنية لقصيدة (الجنازة  
الأولى)، وحتى الجنازة الخامسة،  
تساعدنا على استكشاف أدغال الشاعرة  
وأفئاقها الموغلة في الظلمة حيناً،  
والراشحة بالضياء حيناً آخر:

**(رضيتك صيادي الفاسق**

**أهوي في فضائك**

**وأنسى نرجسيتي) ص 33 الديوان.**

وهذا يساوي أنها مجنونة بالحب.  
ولكنها لا تكاد تتساءل: ما هو الحب  
الحقيقي؟ وما هي دوافعه؟ وما معادله  
الحيوي؟.. إنها بعيدة كل البعد عن مثل  
هذه التساؤلات. لذا نجد عواطفها الأنثوية  
المتأججة تتحول بتسارع كبير من النقيض  
إلى النقيض، كما عصفور الدوري في  
قفصه، وكما النسر السجين في شبابه.

إنها مولوعة بالحب والنظام والحرية  
المدفونة تحت السياط إلى درجة يصعب  
اصطيادها في مستنقع راسخ، لذا تعتمد  
أبداً إلى توليد ضرب من المكاشفات  
الذاتية.. وإذا ما تجاوزنا قصائد (كل ما  
فيك متنافر)، و(سقط الحلم)، و(شوارع  
القمح) التي تدعو فيها الحبيب إلى  
الاستغفار:

**(استغفر ثلوج نهدي**

**استغفر حدود أطرافي) ص 49**

**الديوان.**

وإذا ما وضعنا قصيدة (أهداب  
و(هامش 4) بين قوسين، وتوقفنا قليلاً  
لدى قصيدة (هزيان) فأمسكنا بتلابيب  
الأسطورة:

**(أهذي.. كيف**

**ضم ثلجي حتى أنتهي**

**فك عروة أنوثتي) ص 60 الديوان.**

وها هنا نجدها بدأت بكسر كل

العلاقات الذكورية والأنثوية، بكل  
مفاهيمها القيمة التي زرعها المجتمع.  
وهي إذ تكسر هذه العلاقات، تسارع إلى  
إدخال تعديلات أساسية عليها. لذا لم تعد  
مشاعر الحب مشكوكاً فيها.. إنها لم تعد  
مسألة لحظية ذات طبع انخطافي.. فقد  
غدت تحمل ألف مدلول ومدلول. كما أنها  
لم تعد الصدمة العاطفية الفجة.. كما أنها  
علاوة على ذلك، لم تعد ترى فيما سيتم  
مع الحبيب بمثابة خيانة للمستقبل الذي لا  
تريد أن تقرأ صفحاته. ولهذا لم تجمد  
لحظات الحب المنسوج بورود العهر  
الصارخ.. أنها على موعد معه.. مع الحب  
والعهر.. مع التيه والضياع.. مع الصفاء  
والنقاء.. وهو في رؤيتها ليس عهراً على  
الإطلاق. إنما هو الطهر بأنقى أشكاله،  
ذلك لأنه التزاوج الأزلي للذكر والأنثى في  
لحظة يخرجان فيها معا من الحيز الزماني  
والمكاني إلى اللانزمان واللامكان.. ليحلقا  
في عوالم ليس لها قرار..

لكن الشاعرة لا تلبث أن تستعد  
للرحيل، كما في قصيدتها (امرأة تعانق  
الرحيل):

**(هو أنت**

**أنا كسرت الدخول وخرجت**

**خرجت من نتوء مثلث**

**لأدخل امرأة**

**عانتك الرحيل**

**في الحب**

**السري) ص 64 الديوان.**

وبغض النظر عن ذلك الحب السري،  
فإن شاعرنا ترشح نفسها كسيدة  
للإصرار على التناقض الداخلي الدفين،  
والذي تجسده حقيقة الذكورة والأنوثة  
في دهاليزها البعيدة. لذا، ما إن (خرجت  
من نتوء مثلث) حتى وجدت نفسها رهينة  
مثلث آخر كرمز أسطوري ما.. كما في



قصيدة (مباغثة):

(المسه، لا تحزن)

هو يباغتك في دم الليل

يرسم مثلثا في الهواء

يتكىء على رأسه المديب

حاملا صفحة بيضاء

يكتب قبلا مسودة

لم يكن حاملا،

أو واجما

فقط يختلس

عرق البحر

فيكشف المعنى (ص 66-67 الديوان).

وكشف المعنى ليس سهلا على

الإطلاق، إنه مرتقى صعب يتطلع إليه كل

ذي حس عبقرى.. وما رموز الشاعرة إلا

مفاصل حية في جسد القصيدة، توظفها

للكشف عن سر المعنى. وها هي تجسد

ذلك في (هامش 5)، حينما تقصص لنا عن

مثلتها الأسطوري وحبلها السري،

وتزاجها مع الكون الكبير.. وصولا إلى

الأنوثة الخالدة:

(أنت الخلود

وأنا أحاول

الصعود معك

إلى الأبدية) ص 69 الديوان.

وهي، كما هو ملاحظ، لا تستأثر

بسر الخلود لنزوعها الأنثوي، وإنما

تحاول تحقيقه عبر التزاوج بالعنصر

الذكوري، باعتبار السالب والموجب قطبين

متلازمين لا هوية لأي منهما من دون

الأخر. وكذلك الأنوثة والرجولة، لا

يحققان شرطهما الإنساني إلا بالتوازي

والتناسب والتداخل والتمازج والتوحد..

وهذا معطى معرفي أشار إليه الذكر

الحكيم بقوله «خلقكم من نفس واحدة

وخلق منها زوجها». وهذه المفارقة

التناظرية شكلية جدا، وذات صيغة مادية

لرجة.. أما الجوهر فواحد. لذا لا بد أن

يحن الغصن إلى جذعه أو العكس، لأن

حقيقة الأمر كل منهما جذع وفرع بآن

واحد.. وهذا بالضبط جوهر الأنوثة

والذكورة كل منهما أساس وكل منهما

هامش.

وهكذا، وبكل جموح واتزان معا، تنبئ

الشاعرة عن رؤيتها الكلية للإنسان

والحياة والعالم، مؤكدة من موقعها

(الميايدي.. اللباييدي) النابض بالرعشة..

رعشة الوجود الكلي.. مؤكدة أن خلاص

الأنوثة والذكورة رهين بالعبور تلقاء

الأبدية. ولكنها على وثوق كبير بأنها لن

تطال الأبدية إلا عبر القطب الآخر وعلى

متن الخط الآخر.. خط قطار الحياة

الإنساني بحديه.. بمحوريه.. محوري

الأنوثة والرجولة المنبثقين من محور

أساسي وحيد الجوهر أصلا.. لذا فإن

المحور الأنثوي لن يستقيم إلا بمعانقة

المحور الذكوري الآخر:

(اليوم شعرت أن الفرق واضح

بين نظرتك والعالم

فنظرتك أعادت لأنوثتي

لزوجتها الطبيعية

أما العالم،

قد جبل أنوثتي

بصقيع الذنوب) ص 75 الديوان.

وبعد قصيدة (فرق) الأنفة الذكر، تتابع

الشاعرة المسير على الدروب التي

رسمتها.. أو الدروب المرسومة لها كأنثى

تخترن الخصب والفاعلية والعطاء. وهي

بقدر ما تشعر بأهمية الذكورة بالنسبة

إليها، فهي تعلم في الوقت نفسه مدى

أهميتها كأنثى بالنسبة إلى الذكورة التي

لا تحقق شرطها الذكوري هي الأخرى إلا

بالأنثى. وها هي تقول في قصيدة (أنجز

بضع مدائحي):

(خذني معك)

أقلد نخلة

هزني

تتساقط نطاف

(الكون) ص 76 الديوان.

وتتابع مؤكدة مطالبيها من العنصر  
الذكوري لأن يأخذها أخذا مبينا.. حتى  
تختم قصيدتها بضرب من الانخطاف  
الصوفي المتفاعل مع ضبابية الواقع:

(خذني)

نعانق الله

نبارك الجسد

فمنه.. منه أنت) ص 79 الديوان.

وكأنني هنا بها تقدم صورها  
ومشروع رؤيتها للأنوثة قبل بدء البدء..  
مع آدم وحواء.. حيث التسامي الروحي  
المائل في النفحة الإلهية، إلى جانب الغواية  
المتملة بالتفاحة الرمز:

(وأقسم..)

رأيت الرب

يرفع الجنة

ويشد الأرض

لشجرة يتساقط أطفالها

تفاحة تفاحة) ص 87 الديوان

وهي رغم أنها تتهم آدم الذكورة  
الخالدة بالعجالة، فإنها تكاد تكون أكثر  
عجالة، فتشعر كما لو أنها أحيط بها..

(سقف صابر فرحي)

وأبقى خوفي

وغراب يعني على جثتي

ينقر عيني

فتحكي القيامة) ص 88 الديوان.

رغم ذلك، ورغم ما في قصيدة (سفر  
التكوين) هذه من تمرد واحتجاج على  
الأشياء والكائنات.. احتجاج حتى على  
الأنوثة نفسها.. رغم ذلك، فإنها يقتصر  
حلمها كله وأملها كله على الأمل الموعود..

(لحظة حضورك الكثيف)

أقنات الزمن من أتوني

فنصف قبلتك

تكفيني لأعيد ترتيب الفصول) ص 89

الديوان.

وحقيقة الأمر، فإن ميادة لبائدي لا  
تستهدف إعادة ترتيب الفصول من جديد  
فحسب، وإنما تتطلع إلى إعادة تشكيل  
الكون من جديد، عبر عناق أبدي للذكورة  
والأنوثة في إطار الزواج السري الموعود؟  
(لأحلم وأدوخ)

وأدوخ وأحلم) ص 90 الديوان.

أما كيف تحلم لتدوخ، وكيف تدوخ  
لتحلم، فذلك هاجس ميادة لبائدي  
نفسها، التي استهواها الشعر فقدمت لنا  
رؤيتها على صفحات أنثى عصر الجليد

# في

## الايقاع الروائي

د. أحمد الزعبي / عرض وتحليل: أحمد الحسين

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

مقالات في الأدب والنقد، الموت في الرواية العربية والغربية، التيارات المعاصرة في القصة القصيرة، القناص، النص الغائب». وكتابه الجديد «في الايقاع الروائي» الذي صدر عن دار المناهل وأواخر عام 1995م يأتي إضافة غنية للمكتبة النقدية من حيث إن الناقد أحمد الزعبي يؤسس لمنهج جديد في دراسة البنية الروائية، وهو بذلك يفتح آفاقاً واسعة في هذا المضمار.

يتألف الكتاب من مقدمة، ودراسة تطبيقية، يرصد من خلالها المؤلف الايقاع الروائي في خمس روايات عربية هي: السفينة، المستنقعات الضوئية، موسم

يعد الباحث أحمد الزعبي من بين أبرز الوجوه الثقافية في الأردن، فهو أديب ذو اهتمامات كثيرة، تجمع بين القصة القصيرة، والرواية والدراسة الأدبية، والنقدية.

وقد صدر له خلال عقد من الزمن ما يربو على عشرين كتاباً مطبوعاً منها في القصة: «عود الكبريت، البطيخة، البحث عن قطعة صابون، خيل الحكومة»، وفي الرواية «مقدمات إلى الحقد، لغات شاكر، نعباس فارس، صم وبكم وعمي، قبل الإعدام، الطبع» أما في حيز الدراسات والبحوث الأدبية، والنقدية فمن مؤلفاته نذكر: «دراسات نقدية، سلطة الأسلوب،

الهجرة إلى الشمال، اللص والكلاب، تلك الرائحة.

## الايقاع الروائي؛

ويشير الكاتب في البداية إلى أن دراسة «الايقاع في الرواية العربية» ما تزال موضوعاً جديداً لم يلتفت إليه الدارسون بالرغم من أهميته في الكشف عن أبعاد الرواية، وبنيتها الغنية، ويكشف أن هدف هذه الدراسة هو التحليل والتركيز على الايقاع الروائي من خلال حركة الأحداث، وتطور الشخصيات، وتغيرها، وتعاقب الأزمنة، وتغير الأمكنة.

فالايقاع هو «التكرار بالدرجة الأولى، ولكنه كما يرى يوجين راسكين» تكرار مقصود موظف لغايات فنية، ونفسية، وفكرية يضبط في العمل الفني حركة الحدث والمكان والزمان، والخط، واللون، وينظمها، ويكسبها معنى جديداً وبعداً جديداً وأفقاً آخر عند كل تكرار». ويمضي د. أحمد الرعبي في عرض جوانب أساسية في معنى نظرية الايقاع ومضمونها، فالبحث في هذا الموضوع ينفذ إلى رصد العالم الخارجي، المرئي للشخصيات والأحداث ذاتها، ومن خلال التناوب والتأثير فإن حركة العالم الخارجي للشخصيات الروائية قد تلتقي أو تتداخل أو تتفصل مع حركة العالم الداخلي، وهذه العلاقة كما يقول بولسلافسكي: تشكل ايقاعاً معيناً، وعلاقة معينة، ما بين داخل الشخصية، وخارجها.

## سفينة جبراً؛

وعندما ينتقل الناقد من الجانب

النظري إلى الجانب التطبيقي يقف بداية عند رواية «السفينة» ويرى أن المكان في هذه الرواية يكون عنصراً هاماً فيها، وكأنما هو الشخصية الأساسية التي تتمحور من حولها الشخصيات الأخرى، وكذلك الأمر بالنسبة للأحداث والمواقف.

وعبر دلالة المكان، تنكشف عوالم الشخصيات الروائية، ذلك أن منطلق «الرواية» يبدأ في نقطة محورية هي «السفينة» التي يجري من خلالها الكشف، والاعتراف والتحليل، أي أن السفينة هي المكان الذي جمع شخصيات الرواية كلها. وإلى جانب ايقاع المكان يبرز ايقاع العواطف والرغبات، ذلك الايقاع المعبر عن علاقات وتغيرات الزمان أو المكان، وانعكاساتها النفسية والوجدانية على مشاعر وسلوك الشخصيات.

ويرى أن ما يميز سفينة جبراً هو ذلك التناغم ما بين ايقاع المكان والزمان والأحداث وعالم الشخصيات الخارجي والداخلي، ثم ذلك الايقاع الدال على نوازع الرغبات المدفونة، والعواطف المخيفة، وفي ذلك التناغم تتحقق جمالية الرواية، وصلابة بنائها الفني.

## مستنقعات اسماءيل فهد؛

وفي هذه الرواية يطغى الحدث على ما سواه، حيث يجد البطل نفسه مداناً بجريمة قتل لا شأن له بها، فرضت عليه دون أن تكون له علاقة مباشرة بأحداثها. وعندما يزوج به في السجن يبرز ايقاع المكان الذي تنتظم في رحابه ايقاعات الزمان غير منتظمة على شكل تداعيات وتصورات تقفز بين الماضي والحاضر والمستقبل.

ومن خلال ذلك يبرز تأثير العالم



مواقفه وتصرفاته.

ولقد كشف الإيقاع الروائي جوانب عن طبيعة العلاقة بين الراوي والبطل، كما كشف من جهة ثانية عن العلاقة وزواياها الباطنية التي تجمع ما بين عالم الشمال والجنوب، عالم البساطة وعالم الحضارة، والتمييز العنصري، ولعل إيقاع تلك العلاقات مجتمعة كان وراء نضوج واكتمال رواية الطيب صالح بعناصر النجاح، والاتقان وجاذبية الفن والابداع.

### اللص والكلاب

ويمضي الناقد في بحثه عن الإيقاع، إلى رواية نجيب محفوظ «اللص والكلاب» وفجأة تبرز أمامه شخصية سعيد مهران تلك الشخصية المتمردة الثائرة على طريقتها الفردية حيث تنتهي حياة مهران بالانتقام، والقتل، ومن ثم المطاردة والسجن والعذاب.

وسعيد مهران كائن بسيط طيب، يجد نفسه في المرة الأولى سجيناً لقناعات وأفكار آمن بها، وحين يخرج من السجن يجد تبدلات عميقة طرأت على المجتمع، فيدرك أنه كان ضحية وأن الآخرين زجوا به في ذلك المصير، وتخلوا عنه، وعندئذ يدفعه الشعور بالانتقام إلى ارتكاب جرائم قتل غير مقصودة لتنتهي حياته بالموت هو الآخر.

ويلاحظ أن حياة سعيد مهران يتوزعها عالم خارجي فيه الظلم والقسوة، وآخر داخلي يحرضه على تقويض ما هو خارجي، ويتأسس على ذلك أن إيقاع الحركة

يسير في خطين متوازيين، فالحركة المكانية تنطلق من السجن إلى العطفة إلى التكية، إلى بيت رؤوف ثم إلى بيت نور

الخارجي على شخصية «حميدة» بطل الرواية، كما نقرأ بدلالة ذلك العالم ما كان يمرور في فكره ونفسه من انفعالات ومشاعر، شكّلت العالم الداخلي لتلك الشخصية.

وإذا كان العالم الخارجي يتسم بالرتابة، والنمطية، والتكرار، فإن إيقاع عالمه الداخلي كان مزيجاً من الاضطرابات والمفاجآت والمفارقات الحادة.

ومن خلال علاقة المكان والزمان والأحداث، والشخصيات يكشف حميدة أن العالم الخارجي يزخر بالخلل واللامنطق للذين يدفعان إلى الاضطراب النفسي والاجتماعي والاقتصادي والفكري، ومن إدراك هذه الحقيقة يختار حميدة المكوث في السجن حيث تتشابه الأيام، ويتكرر إيقاعها الرتيب دون توقف أو اختلاف.

### موسم الطيب صالح:

ويقف الناقد مطولاً عند حركة الانتقال التي تشكل الإيقاع الأساسي في رواية موسم الهجرة إلى الشمال فتلك الحركة بمراحلها ومحطاتها من الخرطوم إلى القاهرة إلى لندن، ومن ثم العودة إلى السودان تكون الإطار العام لحياة مصطفى سعيد، وتكشف عن دور المكان والزمان في صياغة الأحداث، وبناء الشخصية.

فالإيقاع الروائي يظهر، ويكتمل من خلال حركة الشخصيات، وذلك الانتقال في الأمكنة يوضح لنا دوافع الشخصيات، وينبّه على وجه التحديد إلى أسباب تغير ملامح شخصية مصطفى سعيد، كما يكشف عن المؤثرات الحضارية التي كانت وراء تحولاته النفسية، والفكرية، ومن ثم

جوانب فنية في الرواية العربية، قد لا تحققها الأدوات النقدية المألوفة والمتداولة. إن كتاب «في الايقاع الروائي» يطمح أن يؤسس إلى جانب دراسات نقدية أخرى لمنهج نقدي يتسم بالسبر العميق في البنية الروائية، وتحليل عناصرها، ومكوناتها.

وحسب المؤلف أنه قدم إنارة كاشفة في هذا الجانب الذي تحتاجه الدراسات النقدية لتجديد أدواتها، ووسائلها التي تتيح لنا نفاذا عميقا إلى عالم الرواية وأجوائها، ومناخاتها الإبداعية والفنية.

في المقبرة، وهناك ينتهي الحدث، أما الحركة النفسية فهي استجابة مباشرة لما هو خارجي، وذلك من خلال صراع الانفعالات والمشاعر الداخلية.

ويستخلص المؤلف أن الايقاع الروائي في «اللس والكلاب» جاء متقنا، موظفا على الصعيدين الفني والموضوعي، وقد راعى نجيب محفوظ توازن، وتناغم ايقاع الأحداث، والأمكنة والأزمنة مع ايقاع العالم الداخلي للبطل، مما أعطى الرواية متانة، وقوة فنية وطاقة إبداعية متميزة.

### تلك الرائحة:

وكانت المحطة الأخيرة رواية صنع الله إبراهيم التي تفوح منها رائحة الموت في كل مكان ذلك الموت الذي يشكل الايقاع الانساني في الرواية، ويتعمق الشعور به من خلال ايقاع العبث، والشعور بفوضى الوجود، وعبث الحياة، والموت والعبث يجمعان شعوره الحاد بالاغتراب، ويسهمان في شدة تدميره النفسي، والفكري والعاطفي.

وحوادث الموت في الرواية تظهر بأشكال مختلفة، ومهما تعددت الأسباب فالملوث حقيقة غامضة، وحتمية، والتفكير بها يثير في نفس البطل نوازع القلق، والتوتر والعصاب.

وإذا كان ايقاع الموت في الرواية يشكل جوا مأساويا شاحبا على صعيد المضمون فإنه وفي الوقت ذاته يكون لازمة متكررة منتظمة على صعيد البناء الروائي الناجح والمؤثر.

أخيرا، لابد من الإشارة إلى ما اتسمت به هذه الدراسة من عمق في الرؤية والتحليل، والحرص على الاستفادة من المناهج والنظريات النقدية بما يكشف عن



## شهادات الأدباء والكتاب من العالم العربي

عرض: مصطفى النجار

إعداد وتقديم: إبراهيم سعيان

في ضوء المؤثرات المختلفة الداخلية والخارجية؟

- ما هو السبيل إلى مفهوم موحد، يحدد شخصيتنا ويجعلنا نصمد أمام المخططات الفكرية للسيطرة على العقل العربي؟

- ما هو مفهومك للحدث في ضوء المستجدات التي طرأت على الأدب شكلاً ومضموناً؟ وهل توافق على عناصر هذه الحادثة؟

- ما مدى ارتباط المثقف العربي الآن بترائه؟

ورأي أن يفرد لكل سؤال وأجوبته فصلاً من هذا الكتاب فيحصل القارئ على خمسة فصول تتصارع فيها الآراء وتتواشج وتتدرج في معالجة أسباب تمزق الفكر العربي المعاصر أو أزمة الفكر العربي - بعد إجماع معظم الآراء على هذه التسمية بدلاً من تمزق الفكر العربي - والمحاوَر في السؤال الثاني يجد في الحديث عن الوضع الثقافي العربي جزءاً مكملًا للفكر العربي وبعد أن يضع الجميع أصابعهم على الجراح يأتي السؤال الثالث بمثابة الخطوة الأولى على طريق صحيح: ما هو السبيل إلى مفهوم فكري موحد، يحدد شخصيتنا... الخ، ويجد الأستاذ سعيان إن الحديث عن الفكر العربي أو الحديث عن الوضع الثقافي المعاصرين

لن أنكر كما أنكر أحد النقاد العرب المعاصرين وجود الإبداع أثناء حديثه عن وجود أزمة له، أو ما يبرر فعلاً وجوب التحدث عن هذه الأزمة، وذلك حين ارتأى الأستاذ إبراهيم سعيان أن يعنون كتابه الجديد بـ (أزمة الفكر العربي - شهادات الأدباء والكتاب من العالم العربي) لتعذر نكران وجود الفكر العربي المعاصر بدرجات متفاوتة من حيث المساحة والعمق من قطر إلى آخر أو لتعذر نكران ملامح لهذا الفكر الموجود في كتابات الأدباء أو في تصريحاتهم وآرائهم، وتعذر تجاهل فاعلية بعض هؤلاء الأدباء والمفكرين هنا أو هناك.

والشخصية الأدبية أو الفكرية نتاج فعلي متكامل بين النص الإبداعي المنتج وبين الآراء والمداخلات التي تدور حوله. وأسئلة الاستطلاع الهام الذي أداره الأستاذ سعيان مع شخصيات أدبية وفكرية من أقطار الوطن العربي تؤكد على ما رمينا إليه لأهمية الآراء والتصريحات المستخلصة التي أدلى بها هؤلاء بعد أن جمعهم صحفي حاذق وناقد قدير، حول المائدة المستديرة، ليجيب كل واحد منهم على ما أثارته الأسئلة التالية:

- ما هي أسباب تمزق الفكر العربي؟

- ما هي رؤيتك للوضع الثقافي العربي

يتطلب الوقوف أمام قضيتين على قدر كبير من الأهمية، تمثلان محورين أساسيين في صلب الموضوع الرئيسي العام وهما:

## الحداثة والتراث.

وبداية يشير الأستاذ سعفان في مقدمة هذا الكتاب على التواشجية بين الفعل وبين الكلمة: فانكسار الفعل يتولد من الكلمة الخبيثة الهشة الخالية من الفكر البناء. انكسار الفعل دليل سيطرة الكلمة الخبيثة وانحسار الكلمة الطيبة البناء، ودليل انحسار الكلمة الفكرة، الإيمان.

ويقرع ناقوس الخطر مستثيرا الهمم: إن انكسار الفعل يتطلب عملا إيجابيا من المثقفين العرب الجادين المخلصين الذين يقدرّون أمانة الكلمة، ويقدرّون مسؤوليتهم أمام الأجيال. ولا يدع الأستاذ سعفان الأمر دون أن يشير إلى الظواهر السلبية مثل: الظروف الإقتصادية الصعبة التي تنقل كاهل الإنسان وتشغله عن التفكير في أي شيء غير توفير لقمة العيش وانشغال بعض الأدباء بتوفير الأمن الغذائي مما جعلهم يهتمون بتسويق بضاعتهم الأدبية في أروقة الصحف والمجلات والإذاعة والتلفزيون والمهرجانات الأدبية العربية حتى أصبحوا وجوها مألوفة وعلامة بارزة في هذه المهرجانات ومثل هؤلاء الأدباء مستعدون من أجل تحقيق الأمن الغذائي أن يحرقوا بخور النفاق على أعتاب المجزئين العطاء.

ويجد من الظواهر السلبية انسحاب الأدباء المخلصين من الساحة الأدبية، لينأوا بأنفسهم عن الشبهات، ويتركوها لأدباء (الحقيبة) مما أدى إلى تيه الأدب

من جهة وفقد القارئ الثقة في الكثير من المطروح من إنتاج - على حد تعبيره - من جهة أخرى:

ويقول في مكان آخر من المقدمة الهامة الواضحة الآراء: إن الكلمة الطيبة في حاجة إلى حماية من سدنة الكلمة الخبيثة الهشة، المروجين للأفكار الفاسدة، المتحالفين مع المبشرين الهادفين إلى هدم إيمان الإنسان العربي وسلخه من تراثه ودينه ليكون لقمة سائغة لهم.

انكسار الفعل تعرية لهؤلاء الذين يشوهون فكرنا العربي من أصحاب التجديد المشبوه، والتحديث المغرض، وتفجير اللغة الهدام.

انكسار الفعل دعوة لانكسار المغرر بهم من شباب المثقفين المنبهرين بكل جديد، المنسحقين تحت سنايك الدعوات الفكرية الهدامة التي يروج لها أدباء لامعون، لهم في عالم الفكر شأن وسلطان.

علينا في مستهل القرن الواحد والعشرين أن نأخذ مكانتنا الفكرية القائدة ولا نرضى بالتبعية الفكرية.

ومثلما يدعو الأستاذ إبراهيم سعفان إلى التيقظ وإلى أخذ مكانتنا الفكرية ونبذ التبعية الفكرية نجد في إجابات المتحاور معهم وبخاصة على السؤال الثالث: ما هو السبيل للوصول إلى مفهوم فكري موحد يحدد شخصيتنا ويجعلنا نضمد أمام المخططات الفكرية الخبيثة للسيطرة على العقل العربي، ما يوفر علينا مشقة الخوض في تفاصيل الكتاب لأن في هذه الإجابات أو في معظمها ما يجعلنا ننتقل من الكلمة إلى الفعل، وما يجعلنا نقع فعلا على أطيايف مشروع فكري يسعى إلى الخروج من الأزمات المختلفة. فهل يمتلك أدباؤنا ومفكرونا المعاصرون على مثل



والمحتوي: والغاية والعناصر البشرية التي ينهض عليها.

ويجد أدوار الخراط (مصر) في (ص 71): إن السبيل يتوضح بإتاحة كل السبل الممكنة للغوص في المسائل دون محذور إلا محذور القهر وحده، والإقدام على الأخذ من الرصيد الثقافي الإنساني كله دون تحرج، لا باعتباره شيئاً غريباً عنا، بل باعتبار أننا أصحاب الحق، وأننا مالكوه سواء بسواء مع الناس جميعاً.

فليكن الهدف إذن، والنهج أيضاً، هو احترام الشيء الوحيد، الإنسان وليس تقديس الصيغة المجردة.

أما كريم معتوق (الإمارات) فيقول في (ص 70): إن السبيل للوصول إلى منهج فكري يحدد شخصيتنا هو الحرية، حرية الكتابة، حرية القراءة، كذلك الاعتراف بأهمية المفكر والأديب، ولا مانع من تشكيل لجنة تقوم بإعطاء جوائز مثل جائزة نوبل مثلاً. أما محمد بن رجب (تونس) يقول: لا سبيل إلى الوصول إلى منهج فكري موحد مادامت الوحدة العربية السياسية غائبة، ومادامنا نركز على الصراعات الهامشية (ص 69) ويدعو محمد العروسي (تونس) (ص 69) إلى: شعور المواطنة الوطنية في الفكر الواحد يجب أن تكون متمسكة ومتماسكة وإلا لا يمكن أن نصل إلى شيء (ويبدو أن المقصود هنا هي مشاعر المواطنة).

كما يقول عبدالله المهنا (الكويت) لا أعتقد أننا سنصل إلى مفهوم فكري موحد في المستقبل المنظور على الأقل - على حد تعبيره - إذا لم نخرج من دائرة الاستهلاك الثقافي إلى الصنيع الثقافي - إن التعبير - بمعنى أننا لا نستطيع أن نسهم في بلورة نظرية فكرية، أو خلق تيار فكري ما لم نتمكن من الحصول على الوسائل التي

هذه المفاتيح السحرية؟ أو بتعبير آخر: هل يمتلكون الجرأة ووضوح الرؤية والرؤيا أثناء الإجابة على سؤال مصيري وهام؟ فمثلاً يجد الأستاذ محمود فاخوري (سورية) الصعوبة كي نصل إلى منهج فكري موحد أو الاتفاق على هذا المنهج الفكري (ص 77) يجد الأستاذ وليد إخلاصي (سورية) إن الطبيعة التاريخية للثقافة العربية ستملي دون شك مناهج فكرية لا يوحدها سوى قدرتها الذاتية على الحوار الديمقراطي وقبول الآخر كحقيقة لا مفر منها (ص 78) ووجد الدكتور حسام الخطيب (فلسطين) أن السبيل الوحيد هو على حد تعبيره - الحوار.. الحوار... الحوار ومناخه المشروط هو تضامن أهل الثقافة وإرساء معايير مشتركة بينهم (ص 76) ووجد الدكتور خالد الكركي (الأردن) إن السبيل للوصول إلى مفهوم فكري موحد يتطلب أن يتحرر العقل العربي من الخوف، وأن لا نجعل عليه قيداً وهو يبحث في الماضي والحاضر، أن نعطي للمفكرين حق الحوار، وحق الخطأ والصواب (ص 65) ولا يحس الأستاذ عبدالرحيم عمر (الأردن) على حد قوله في (ص 66) بأدنى درجة من التردد وهو يجيب على هذا السؤال: فأقول: الديمقراطية، نعم تطبيق الديمقراطية في الوطن العربي. كما يطالب محمد حسن عبدالله (الكويت) في هذا المجال بمنهج علمي توثيقي وتحليلي في معالجة مشكلاتنا الثقافية ويقول في (ص 68) ونطالب بمقاومة الضوضاء الإعلامية النابعة من الإقليمية في العالم العربي، لا بد من سيادة لغة العلم واحترام القيم وليس مجرد العادات الموروثة وحسم قضية التراث والحداثة، وهذا يعني أن نعيد النظر في نظامنا التعليمي: المنهج

طويل مادام العرب قد تمزقوا سياسيا وأصبحوا دولا وحكومات تحارب بعضها بعضا.

بينما يقول فؤاد دواره (مصر): لا بد أن نتحرر أولا سياسيا واقتصاديا من كل صنوف التبعية للغرب ونبحث عن الجذور الإيجابية في تراثنا، وننفي كل ما علق بثقافتنا من سلبيات الماضي والحاضر ونأخذ بمنهج التفكير العلمي الحديث في كل شؤون حياتنا.

(ص 72) ويجد الدكتور شريف حتاتة (مصر): لا يوجد سبيل للخروج من تمزق الفكر العربي إلا بالجمع بين الجهد الفردي والجماعي للفئات المثقفة (ص 73) كما يرى عبدالعزيز شرف (مصر) (ص 72) السبيل هو حشد كل طاقات التحدي، وتصفية قدرات الشخصية العربية على الاستجابة، التحدي يقتضي الارتباط بالأصالة بمفهومها السوي الخلاق، المبدع الحافز إلى الأمام.

بينما نجد نافلة ذهب (تونس) تقول: من الصعب أن نصل إلى منهج فكري موحد والشخصية الفكرية هي التي تجمع بين عدة أشياء (ص 79) وتذهب الدكتورة نوال السعداوي (مصر) في (ص 74) إلى أن السبيل للوصول إلى منهج فكري يجعلنا نصمد أمام المخططات الفكرية الأجنبية للسيطرة على العقل العربي ومسحه هو الحرية، إطلاقا حرية الإنسان العربي، المرأة والرجل على حد سواء للتفكير الخلاق.

ويقول مبارك العامري (سلطنة عمان): الفكر العربي يجب أن يتفاعل مع همومنا المصيرية، وأن يجتهد في وضع الحلول لمشاكلنا الراهنة. نحن في حاجة إلى فكر يكشف ويبلور المناخ العربي العام ويعري كل الحقائق. بينما يجد الدكتور نعيم

تساعدنا على الإسهام في التراث الفكري المعاصر وأهمها فهم التراث العربي فهما واعيا وزججه في قلب المعاصرة (ص 67) أما فاروق جرار (الأردن) فيدعو إلى إيجاد «النموذج النفسي» فيقول في (ص 67): فالعملية طويلة المدى تحتاج إلى تأن وتوجيه ومثابرة، فإيجاد هذا النموذج النفسي في كل جوانب حياتنا الثقافية ليس نتاج أهل الفكر وحدهم، فلا بد أن يواكبه قرار سياسي يحدد اتجاه مسيرتنا التعليمية ويضع فلسفة واضحة لوسائل اتصالنا الجماهيري.. ويذهب الدكتور محمود إبراهيم (الأردن) (ص 65) إن المنهج الفكري الوحيد الذي يمكن أن يجتمع عليه أكبر عدد من الناس في عالمنا العربي، هو ذلك الذي يتركز على شخصيتنا الأصيلة القائمة فعلا، على الرغم مما شابها من شوائب عبر القرون، ولا سيما في الحقبة الأخيرة من تاريخ العرب، واعني بها الشخصية العربية الإسلامية، أما السبيل إلى ذلك، فهو تخطيط دقيق حذرا لو أمكن اتخاذه على نطاق العالم العربي كله... ذلك لأن الأمر يعتمد أول ما يعتمد على سياسة تعليمية تربوية ذات مرتكز فكري مشترك واضح وكذلك دعا أحمد محمد عطية (مصر) إلى التمسك بأصولنا التراثية وفكرنا العربي الأصيل، وبإسهام قيمنا العربية والإسلامية، وبفرض كل تبعية للغرب وكل تقديس لثقافته وفكره لا بد من إبداع نظريات عربية أصيلة في الفلسفة وفي النقد وفي الرواية وفي المسرح وفي القصة تنطلق من أسس الثقافة العربية الأصيلة (ص 71). في الوقت الذي ينفي الدكتور يوسف عز الدين (مصر) وجود سبيل للوصول إلى منهج فكري موحد للعرب كما يقول: ولن نجده بعد جيل

اليافى (سورية) بغير العملية المثلثة والمعقدة (الصالح من التراث + الموافق من الغرب + الضروري للواقع) لا يمكن أن نصل إلى إقامة منهج فكري متماسك يجعلنا عربا ومعاصرين في آن بينما يقول محمد الراشد (سورية) (ص 77) يلوح لي أن هناك سبيلا لا ثاني له وذلك بتحرير الإنسان العربي وعقله من كل المخاوف الإقتصادية والإجتماعية ليصبح إنسانا حرا مسؤولا، وحينما يحقق الفرد العربي شرطه الإنساني يصبح قادرا على التفكير الموضوعي الحر انطلاقا من المعطى القرآني والتراث العربي الإسلامي من جانب آخر.

رجاء شاهين (الكويت) تقول: ليس هناك من ضرر مناهج فكرية متعددة لكن المهم أن تلتزم هذه المناهج كلها بأصالتنا العربية (ص 80) يقول الدكتور يحيى عبدالله المعلمي: (السعودية) ليس المطلوب إيجاد فكر موحد ولكن الوصول إلى منهج فكري عربي متجانس أمر مطلوب، وأرى أنه ممكن إذا حسنت النيات وتضافرت الجهود وتخلى كل منا عن التعصب المقيت والتطرف البغيض. وفي اعتقادي أنه ينبغي أن لا نضخم في إحساسنا بأن هناك (مخططات للسيطرة على عقولنا) وقد تكون هناك محاولات لجذب انتباهنا إلى بعض الآراء أو العقائد التي نرى أنها تتعارض مع معتقداتنا وقد يوجد إغراء يشد بعضنا (ص 80) ويتساءل إدريس عيسى (المغرب) (ص 83) منهج فكري؟ منهج فكري موحد؟ لم أفهم. أليس أولى أن نبحث عن منهج «علمي» موحد؟ ويجب عبدالكريم الطبال (المغرب) بإيجاز غريب فاق إيجاز إدريس عيسى بقوله: الوضع الثقافي العربي هو الوضع الفكري العربي (ص 84) وعبدالرحمن

بوعلبي (المغرب) يقول: ليس هناك منهج فكري موحد. هذا كلام مثالي. وحتى إذا وجد هذا المنهج فهو وحده ليس كفيلا لجعلنا نضمد أمام التحديات (85) بينما يجد عبدالفتاح محمد عبدالفتاح (المغرب) السبيل في تحديد المصطلحات اللغوية العملية على صعيد العلوم الإنسانية كما هو الحال بالنسبة لمصطلحات العلوم الطبيعية البيولوجية بحيث تكون مدلولاتها متلائمة مع ما يسود المجتمعات العربية من أحكام ذات مصادر متنوعة (ص 85) علي كاشور (المغرب) يقول في (ص 82): ومادمننا في ميدان السياسة والحرب نلتزم في بلادنا العربية موقف الدفاع عن مصالحنا أمام مخططات الهيمنة والاحتواء فإنني أرى أنه علينا أيضا أن نلتزم في الفكر موقف الدفاع عن الهوية العربية.

أما محمد بوقفاس (المغرب) في (ص 83): المنطق الديالكتيكي يفرض علينا المرور إلى السبيل السليم من خلال مجموعة من الأسئلة: كيف نفهم هذه الوحدة؟ ما معنى الوحدة في ظل الظروف العربية الراهنة؟ هل للعربي حقا شخصية؟

ويقول عبدالله يوركي حلاق (سوريا): للوصول إلى هذا المنهج علينا أن نحدد أهدافنا ومقاصدنا ونحترم شخصيتنا فأعداء أمتنا كثيرون وهم يعملون جاهدين لينفذوا مخططاتهم. ويرى عبدالقادر لقاح (المغرب) أن نفي كل المناهج الفكرية التي انتشرت في عالمنا العربي وتعويضها بمنهج أحادي نكون قد عملنا على نفي كل تعددية ابستمولوجية. ويقترح في (ص 84): أعتقد أنه يمكن تقريب وجهات النظر على مستوى بعض الأصول، إلا أن هذا لا يمنع استمرارية التباعد المنهجي على



مستوى الفروع.

محمد صوف (المغرب) يجد في (ص 86) الديمقراطية الحقيقية هي الجسر الذي يعبره الفكر إلى تكوين شخصيته العربية المتميزة.

ويستبعد إدريس الصغير (المغرب) : لن ننتظر على كل حال إلى أن يتفق ساستنا وتتوحد رؤانا السياسية. فهذا مطمح يبدو لي أنه مازال بعيد المنال. المطلوب الآن من الأنظمة أن تضع ثقتها في المثقفين، وتسهل مأمورية التواصل بينهم على جميع المستويات، ماداموا سيشتغلون بالبحث العلمي لا بالعمل السياسي (ص 87) وفي ختام هذا الفصل من الكتاب يقول أحمد عبدالسلام البقالي (المغرب) معلقا: هذا سؤال كبير تتطلب الإجابة عنه الإجابة على سؤال آخر هو: ما هو هدف الأمة العربية القريب والبعيد، وإذا اعتبرنا هدف الأمة العربية يكمن في تحقيق مطامحها في «الوحدة».. فإن العبء يقع بالدرجة الأولى على القيادات العربية في الإجماع على حد أدنى من الوحدة السياسية وإنهاء التشرذم وإيقاف النزيف الداخلي.. وحين يتحقق هذا الإجماع يصبح العبء على المثقفين لوضع منهج موحد عن طريق توحيد البرامج الدراسية في المدارس والجامعات وجعلها تتجاوب مع شخصيتنا العربية الإسلامية. وهذا يقتضي التخلي عن التبعية الفكرية والأيدولوجية والسياسية المحلية والدولية التي يسرون في ركابها حاليا خوفا من قمع أو طمعاً في ثروة أو جاه. فإذا استطعنا توحيد البرامج الدراسية في العالم العربي فسنكون قد كسبنا الجولة الأولى في رهان الوحدة الشاملة إن شاء الله.

\* هذه المراجعة حرصت جاهدة أن

تشمل جميع إجابات الأدباء والشعراء والنقاد العرب ما عدا جواب سعيدة بنت خاطر الفارسي (سلطنة عمان) حيث وجدت أنه لا يمت إلى السؤال بأية صلة، ولما عدت إلى جواب السؤال الخامس: ما مدى ارتباط المثقف العربي الآن بترائه (ص 121) الخاص بسعيدة وجدته الجواب ذاته، وبقي جوابها الخاص بالمفهوم الفكري الموحد - مدار بحثنا - ضائعا.

كما وجدت في جواب سباعي أحمد عثمان (السودان) لا جواب... كيف؟

قال في (ص 70): أيضا ما وضعته في الجوابين السابقين هو السبيل إلى منهج يحدد الشخصية العربية. وبحث عن جوابه الأول فلم أعثر عليه وأما قوله في الجواب الثاني عن السؤال الثاني (الوضع الثقافي العربي - حاليا - لا يبشر بخير، رغم العطاء الغزير في ظل هذا التششت، ولا أدري من الملوم في وضع كهذا لا يرقى إلى وضع فرع من فروع الرياضة... الخ) هذا القول لا يمكن أن يكون جوابا أيضا.

\* كما لا حظنا أن بعض الإجابات وجدت صعوبة للوصول إلى منهج فكري موحد لغياب الشروط الموضوعية الملائمة كما في جواب محمد بن رجب أو في جواب جواب محمود فاخوري أو في جواب نافلة ذهب، يوسف عز الدين أو استنكارا للسؤال كما في إجابة عبدالرحمن بو علي أو إدريس عيسى ومعظم الإجابات أجمعت على الديمقراطية والحرية والحوار كما عند حسام الخطيب، أدوار الخراط، وليد إخلاصي، عبدالرحيم عمر، خالد الكركي.

وبعض الإجابات رسمت خطوطا واضحة تؤدي إلى تحقيق مثل هذا المنهج الفكري الموحد كما في إجابة أحمد



تحرير الإنسان العربي وعقله من  
المخاوف الاقتصادية أو وضع الثقة  
بالمثقفين أو تقدير الأدباء وتشجيعهم كما  
ورد في أجوبة محمد الراشد، وكريم  
معتوق، وإدريس الصغير.

\* على كل حال يبقى هذا العمل  
التوثيقي يستحق كل تقدير لأنه حرك  
السكان باتجاه الحيوي الفاعل في موسم  
البحث عن الهوية والذات أمام تحديات  
جسام.

عبدالسلام بقالى: العبء على المثقفين  
لوضع منهج موحد عن طريق توحيد  
البرامج الدراسية وجعلها تتجاوب مع  
شخصيتنا العربية والإسلامية.

وهناك إجابات تتعلق بالأصالة  
والتمسك بالأصول التراثية أو الفكر  
العربي الأصيل واستلهام القيم العربية  
والإسلامية كما عند محمود إبراهيم،  
وعبدالعزیز شرف، وأحمد محمد عطية،  
وفاروق جرار، والبقالي، وفؤاد دوارنة.  
وبعض الإجابات حضت بحرارة على



زار رابطة الأدباء وفد إعلامي مغربي  
مكون من الأساتذة: محمد الهرد (مدير  
مسؤول صحيفة الشرق)، وعبدالفتاح  
بلقاسمي (مدير مسؤول صحيفة الإنماء)،  
وحبيبة حكيم العلوي (صحفية في  
صحيفة الحركة).

وحضر اللقاء أمين عام رابطة الأدباء  
الأستاذ خالد عبداللطيف رمضان، وعدد  
من جمهور الأدب والمهتمين منهم: د.  
خليفة الوقيان، د. سليمان الشطي، ليلي  
العثمان، علي السبتي، بزة الباطني،  
سليمان الخليفي، د. فايز الداية.

ودار بين الوفد الضيف والحضور  
حوار مطول تناول القضايا الثقافية في  
كل من المغرب والكويت، فتحدث السيد  
أمين عام رابطة الأدباء عن دور الرابطة في  
الحياة الثقافية مشيراً إلى أهم إصداراتها:  
«كتاب الرابطة الدوري» ومجلة «البيان»،  
وإلى الندوات التي أقامتها والأمسيات  
الأسبوعية، والمشاركة في المؤتمرات  
والمهرجانات الأدبية العربية والدولية. كما  
أجاب عن سؤال حول دور الرابطة  
وموقفها أثناء حرب الخليج مشيراً إلى ما  
قام به الأدباء الكويتيون من واجب وطني  
داخل الكويت وخارجها في التعبير عن  
رفض الاحتلال ودعم المقاومة بكل السبل  
الممكنة.

وفي سؤال حول مدى التواصل بين  
الرابطة والمثقفين المغاربة العرب أجاب  
الدكتور خليفة الوقيان قائلاً: ربما  
تفاجئون بأن آباءنا في الماضي كانوا أكثرنا  
تواصلاً. فالكويتيون كانوا مرتبطين  
بالمغاربة منذ العشرينيات، وقد تفاعلوا مع  
ثورة الخطابي وجسدوها في شعرهم،  
كما احتفوا بضيفهم الكبير عبدالعزیز  
الشعالبي في مقر النادي الأدبي أثناء  
زيارته إلى الكويت.

# لقاءات . مباشرات .

ARCHIVE

http://Archive.beta.Sakhrit.com

حول ثقافة الطفل وأساليب التربية المتبعة .  
وشارك في الحوار مع الوفد الضيف  
أيضا كل من الأستاذ الشاعر علي  
السبتي، والدكتور الناقد فايز الداية،  
وعدد من جمهور الحضور .

أما على مستوى المحاضرات  
الأسبوعية فقد أقامت الرابطة ندوتها  
الأولى حول : «النقد والحداثة» وقد شارك  
فيها الدكتور فايز الداية، والشاعر يعقوب  
عبدالعزیز الرشید، وقدمهما إلى الجمهور  
الدكتور مرسل العجمي أمين سر الرابطة .  
وفي المحاضرة الثانية تحدث الأستاذ  
الروائي إسماعيل فهد إسماعيل عن  
تجربة الدكتور سليمان الشطي الإبداعية  
في القصة القصيرة، وقدمته إلى الجمهور  
الكاتبة ليلي العثمان .

أما موضوع «دعوة إلى الحوار .. دعوة  
إلى التعايش» فكان محور المحاضرة التي  
ألقاها الدكتور نعيم اليافي في الأسبوع  
الثالث من النشاط الثقافي للرابطة . وقد  
قدمه بكلمة ترحيبية الدكتور سليمان  
الشطي .

وفي الأربعاء الثقافي الأخير لهذا  
الشهر أقامت الرابطة أمسية شعرية لعدد  
من الشعراء الشباب شارك فيها: مخلص  
ونوس (سورية) إبراهيم الخالدي  
(الكويت) أحمد النبهان (الكويت) عباس  
منصور (مصر) . وقدمهم إلى الجمهور  
سكرتير تحرير البيان نذير جعفر .  
وفيما يلي ننشر ورقتي العمل  
المقدمتين لندوة : «النقد والحداثة» .

أما الآن، فمع تطور وسائل الاتصال،  
ضعف التواصل بين أبناء البلدين قياسا  
إلى ذلك الزمن، وقد حرصت الكويت على  
إقامة أسبوع ثقافي حافل في السبعينيات  
في كل من المغرب وتونس والجزائر،  
لتأكيد نية التواصل والرغبة في مد  
الجسور مع إخواننا، وهذا ما يسعى إليه  
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب  
منذ تأسيسه عام 1974 .

أما الكاتبة ليلي العثمان فقد أجابت عن  
سؤال حول دور المرأة الكويتية  
ومشاركتها في الحركة الثقافية فأشارت  
إلى التشجيع الذي تحظى به المرأة وإلى  
مشاركتها الفاعلة كشاعرة وقاصة  
وباحثة وأستاذة جامعية، وإلى ما تلاقيه  
من دعم مستمر من قبل الجهات  
المسؤولة، في مجال النشر والترشيح  
للمؤتمرات والمهرجانات الدولية .

ثم تحدثت عن تجربتها الأدبية عبر  
علاقتها بالصحافة، وعن مساهمتها في  
النشاط الثقافي جنباً إلى جنب مع  
زميلات الكاتبات وزملائها الكتاب .

وتطرقت إلى الحقوق التي تسعى المرأة  
الكويتية إلى الحصول عليها ومنها حق  
الترشيح لعضوية مجلس الأمة بعد أن  
حصلت على هذا الحق في جمعيات النفع  
العام والمؤسسات الرسمية الأخرى .

كما تحدثت الكاتبة بزة الباطني عن  
مجال اهتمامها بالأدب الشعبي الكويتي،  
وعن البرامج التنقيفية التي ساهمت في  
إعدادها والموجهة إلى الطفل بشكل خاص،  
وأبدت كثيراً من الملاحظات في هذا المجال

# الابداع والنقد النقد الجديدة

• د. فايز الداية

محور: الابداع الشعري ودور مفتقد للمؤسسة النقدية الحديثة

وأدواتها النقدية (مناهج وأساليب).  
\* الحديث عن النقد ومؤسسته لا يسعى نحو الإدانة فثمة عوامل كثيرة أدت الى هذه الحالة السلبية، منها داخلي في النقد وفي أدائهم، ومنها خارجي له صلة بالمجتمع وفكره وحساسيته تجاه النقد عامة، وتقصيره في إحلال الثقافة محلها الأسمى من هيكله

وحركته، ونذكر أن هناك جهدا جيدا أو ظواهر إيجابية، لكنها

تظل ضئيلة في التيارات الغالبة والطاغية ومن ثم لا يكاد يبرز الملمح الإيجابي في عمل النقد أو نشاطات أطراف المؤسسة النقدية، خاصة وأننا لا نجد من يفترون المشاريع الكبيرة والمتكاملة.

\* فميز بين مرحلتين كبيرتين في الزمان والأحداث الأدبية والشعرية وسيصور حديثنا وفقها الأولى مرحلة شعر التفعيلة وما دار حوله وما تشكل من مناخ نقدي وفكري (الخمسينات والستينات وشيء من السبعينات) والأخرى هي مرحلة اختلاط التفعيلة بالموجة النثرية الهجين المحاولة تغطية الساحة الأدبية بركام من الأعمال لم يستقم لها قوام (انتشرت من أواسط السبعينات - رغم البدايات في أواخر الخمسينات ومطلع الستينات - حتى أيامنا).  
\* أما الظواهر التي نقف عندها في النشاط النقدي للمؤسسة النقدية في المرحلة الثانية فأولها:

١ - الانسياق وراء النتاج المعروض أو تسهيل مروه من غير معايير راسخة أو واضحة مما أفرز علاقة عكسية هي ذاك التدفق الكمي بلا ضابط يربطه، ويمنحه شخصية متماسكة، وذلك للهاث خلفه (الناقد، الصحيفة والمجلة، الإعلام إذاعة وتلفزة، الناشر الذي تحول الى تاجر

بدأت الورقة بنقاط تمهيدية للحديث عن المؤسسة النقدية الحديثة في زوايا إشكالية أو سلبية جعلتها بعيدة عن ممارسة دورها الفعال سواء لدى المبدع أو المتلقي.

\* الحاجة قائمة في الواقع والمستقبل الى الشعر والشعراء والنقد والنقاد، والأهم الجوهرى حاجتنا الى بقاء اللغة العربية متماسكة ومتداولة وقادرة على التعبير في الأدب وفي الحياة عامة أداة حضارية والشروح التي تنتج عن اضطراب الشعر والنقد إنما تصيب العربية.

\* مفهوم المؤسسة النقدية يضم: الكتب النقدية والنقاد، ودور النشر والمؤسسات التي تعنى به والصحافة والإعلام الحديث، والجامعة والمدرسة وما بينها كتباً ومعلمين، والمفترض فيها جميعاً أنها تنطلق من مبادئ ومعايير يتم عملها وفقها في قراءة ومتابعة للنتاج الشعري وفتح الأبواب أمامه أو إيصاها.

\* أما مفهوم لغة النقد في هذه الندوة والمحور الذي نتابعه فهو اتجاهات النقد، ورؤيتها وآفاقها (طبيعة الشعر واللغة، العلاقة بالتراث، العلاقة بالأدب المعاصر، دورها وفعاليتها في المجتمع عبر الكلمة)



يحصل أثمان الحبر والورق بغض النظر عما بداخل الصفحات).

وهذا فتح الأبواب على مصاريحها للغث والريء وما لا قيمة أدبية له، بل ما ليس من اللغة العربية السليمة، إضافة إلى إجهاض مواهب شابة كثيرة ضيعوها الغرور وانزلت في مفهومات مرتبكة فانقطعت بها السبل.

يرتبط بهذه الظاهرة الخطيرة جوانب منها:

أ. انشغال النقد - في المرحلة الثانية - بعيدا عن الشعر الكلاسيكي الذي يتخذ النهج الإحيائي في قصائد جديدة، وهذا الإهمال - الذي رأيناه في المرحلة الأولى مع شعر التفعيلة - حرم الساحة الأدبية من الألوان المتعددة لأشكال القصائد ومناهج الشعراء فافتقدت التوازن والاستجابة لجمهور تتعدد مشاربه الجمالية الشعرية - خاصة مع اختلاف الثقافات التراثية والرؤى المعاصرة بدرجات لدية.

ب. يتضح إعراض النقد والنقاد - في الثلاثين عاما الأخيرة - عن موجه شعر التفعيلة - وكأنها هي مرحلة انقضت واستنفدت إمكاناتها وأغراضها، فلم تتابع قضاياها الشكلية (خاصة في الجانب الموسيقي الذي لاتزال قضايا كثيرة فيه تنتظر التحليل والرأي) ولا التطورات في التجارب الشعرية ومواقف الشعراء، وانصرفت الكثرة إلى النظريات المتتابعة في النقد ترجمة أو شبه ترجمة، وتضاءلت التطبيقات تضاًؤ لا لافتاً للنظر، فالأصوات عالية مع القواعد والاتجاهات في العالم. وهي خافتة مع الشعر العربي خاصة الحديث منه (توالت البنيوية والتفكيكية، والأسلوبية، وكلام عن الحداثة وما بعد الحداثة، والشعرية..).

ج - تتأكد لنا سمة في النقد الأدبي هي

طغيان النظرية الأحادية، وتغييب تصور التعددية في المدارس الشعرية التي يمكنها التعايش وتقديم نتائجها، وتبدو البوصلة دائماً متجهة وجهة واحدة هي صفحة تطوي كل ما يسبقها وهذه الظاهرة بدأت في معارك التفعيلة مع النهج الإحيائي وجاء دور النثرية لتجب كل التاريخ!!

د. إن النقد مقصر في عرض النتائج الجديد وتقديمه للجمهور فالكلم الكبير (الكلاسيكية، والتفعيلة، وحتى النتاج النثري الجديد) لم يجد المتابعة والفرز والمناقشة (الأولية) أمام الناس وتفاعلا مع أذواقهم، ولم يبرز نتاج نقدي واضح القسما (في مشروع متكامل) يعطيه الناس الثقة ليمارس سطوة النقد الإيجابية.

ولو قارنا هذه الحالة بما قام به النقد القدامى مع الشعر الجاهلي والاسلامي والأموي والعباسي فيما سمي بالشروح الشعرية للدواوين والمجموعات لظهر الفرق شاسعا في وساطة إيجابية بين الشعر والمثقفين قديما وقطيعا أو شبه قطيعا ملحوظة في الحقبة الراهنة!

2 - أما الظاهرة الثانية فهي الاستلاب الفكري والنقدي الذي تمثل في ملاحقة النظريات النقدية في العالم من غير تمحيص دقيق - إلا في القليل - نتج عنه:

أ. افتقاد النقد أداة التوصيل سواء إلى الشعراء أو الجمهور لعدم نضج ما يحمل عن الآداب الأجنبية ونقدها، ولبعد الابتكار الذي يخلق مناهج فيها روح العربية وآفاقا.

ب. وقد حل التجريب والإغراب في الكتابات النقدية مكان التنوع المتسع للوظيفة الأولى للنقد وهي العرض والتفسير وتقديم العمل إلى القارئ، وافتقد الجمهور أعلام النقد الذين يحملون فيها إيجابية في نظرتها وقدرتها

ويكونون مؤشرات المرحلة في معالمها الراسخة وفي الزوايا التجديدية - كما كان الشأن منذ الثلاثينات (نعيمه، العقاد، طه حسين، مندور...) وحتى مرحلة التفعيلة (محمد الثويني، عز الدين اسماعيل، عبد القادر القط، إحسان عباس...).

ج- ونجد كذلك استفحال الاضطراب في مفهومات جوهرية للعمل الأدبي والشعري ولزوايا في تركيبه وحرركته. بسبب الترجمة ونقل ما يطبع من غير مناقشة جذرية منها تداول (الشعرية) على أنها تهدم الفواصل بين الشعري والنثري بدعوى العناصر المشتركة - الأدبية! وكان الأسلم الإبقاء على مصطلح (الشاعرية) الذي لا يطمس الأنواع، ويفتح الباب واسعا لتطوير النوع الجديد من داخل النثر فتتسع خطواته وتتشكل ملامحه، وتبذل الجهود النقدية إيجابية ونتقي هذا الاختلاط والتشتت لدى الشباب المتطلعين الى تناوب الشعر أو خط سطور في ديوانه.

والمصطلح الآخر هو (الانزياح) فقد ذهب بعضهم الى أنه ابتكار للقواعد وخلق اللغة وممن لا يعرفون أبسط أحوال العربية - وضاع من الأذهان معيارية العربية أصواتا وصرفا ونحوا مع إمكانيات لا حصر لها أسلوبيا ودلاليا - وهنا نجد أن هؤلاء نقلوا أحوال اللغات الأجنبية وضيعوا خطوط الحركة عند الشباب شعراء وكتابا.

وقد كانت هذه المسألة خطوة تنظيرية أكبر لمفاهيم مضطربة مع صعود التفعيلة عندما قال بعضهم بتفجير طاقات اللغة وكسر الحدود والقواعد!!

إننا نذكر هنا الخطأ الفادح الذي ارتكب في ترجمة التراجمي والكوميديا في التراث العربي القديم الى المديح والهجاء

وما جرّه من ضياع ألوان وآفاق في الشعر العربي، ونقف أمام عشرات الأخطاء في الترجمة والكتابات المبنية عليها، وعلى تصورات مهزوزة ومنتساءل كم هي الخسائر فادحة في النتاج المعاصر وما يليه إن كان يغتذي من هذه الرؤى؟! 3-

أما الظاهرة الثالثة فنجد فيها حالة (الإبداع الثاني) لدى عدد من النقاد وهي تدخل بين عالم النقد وقوانينه ومناهجه وأساليب العمل في تحليل النصوص الشعرية والقصصية والمسرحية وعالم الإبداع. وقد صار هم الواحد من هؤلاء المشتغلين في النقد أن يثبت أقدامه على أرض هي من حق الشاعر - والكاتب - الذي قدم القصيدة والديوان، فيرغم الناقد أنه مبدع في رؤية جديدة للموقف الذي عانى من أحواله شاعره أو كاتبه، وأنه صاحب أسلوب فني له طرائقه وأفانيه. ويطلب أن يدرج ضمن الأعمال الإبداعية ليلبس مسوح الشعر أو القصة، بل إنه يدعي تفوقا ما كان يخطر ببال من أنتج هذا العمل.

وقد أربكت الساحة الأدبية بسبب هذا الخل، واضطربت أطرافها فالمبدعون وجدوا أنفسهم مستلبين يتخذهم النقاد تكأة لبلوغ غاية أخرى ليست هي تقريب عملهم من المثقلين والجمهور! وبهذا فقد النقد أول مهامه، وهي الوساطة بين الشاعر والقارئ وتكوين مادة نقدية هي أقرب ما تكون الى أجواء النصوص المدروسة، ثم ينتقل الى التأويلات الخاصة والاحتمالات (التي قد يبلغها عدد من القراء المتعاشين مع النص).

ولئن أراد الناقد ممارسة الإبداع فهو منقطع عن وظيفته ناقد، ثم لا بد له من الخوض في دروب الحياة على قدميه هو لا بأقدام سواه!!

# آراء

## في الحداثة

● يعقوب عبد العزيز الرشيد

لعلي أبدأ هذا الحديث - آراء في الحداثة - بأقوال بعض كبار الأدباء والمفكرين والشعراء، ليكون مدخلا للحديث عن الحداثة، وهذا الموضوع سبق وأن طرحناه للنقاش في لقاءاتنا اليومية في ديوانية رابطة الأدباء، ولعل حماستي للحديث عن ذلك، وطرحي ما قد كنت أحمله من آراء نتيجة ما قد قرأته لكثير من الشعراء الذين حاولوا أن يجربوا تجربة الحداثة، ويكتبوا في هذا الموضوع ولا أقول دون دراية بمهاوي هذا اللون من الشعر، ولكنني أقول إنهم قد انساقوا وراء ذلك ليسايروا هذا الركب، ويكتبوا ما لا يعلمون بعواقبه، وماذا سوف يكون وقعه على المتلقي، أو ماذا سوف يكون مصير ما يكتبون. أهو الاستحسان؟ أم الاستهجان؟ وقبل الاسترسال بذلك أود أن أسمعكم ما قاله كبار أدبائنا وشعرائنا، ومفكرينا وبعض شعراء الحداثة الذين اعترفوا بصريح العبارة. بأن الشعر يجب أن يكون له جرس موسيقي، وأن يكون له تفعيلة،

ويكون واضح القصد يلامس مشاعر الآخرين وأن يكون نابعا من اللغة، وليس بخارج عنها لا يحطمها، ولا يدمر قواعدها. فقد قال الدكتور عبد الوهاب عزام: إنما الشعرُ حكمة في البرايا أخذتها النفوس بالتلويح فهي تحمر من دماء قلوب وهي تبيض من ضياء عيون

وقال الأستاذ علي الجارم: إنما الشعر على كثرته لا ترى فيه سوى إحدى اثنتين نفحة قدسية أو هذر ليس في الشعر كلام بين بين وقال جميل صدقي الزهاوي: إذا الشعر لم يهزك عند سماعه فليس خليقا أن يقال له شعر

وقال الشاعر المغربي أحمد عبد السلام البقالي: إذا الشعر لم يلتصق بالحياة ولم يفتصرها فسوف يموت فما أبدع الشعر أن كان همسا خفيف الجناحين جُم الخفوت إلى النفس يُوحى بسر الوجود ويصعد بالروح للملكوت

وقال الدكتور فوزي عطوي: أيها الشعر رحمة لا تلمنا إن جفونا مسامرات المنابر التراث الأصيل أضحي قديما والهراء الدخيل بات المعاصر أصبح الشعر هلوسات السكاري فهو نهب لكل غزو قاصر ذلك (الستر) نصف شعر ونصف نثر فعربي يا مساهر



وقال الأخطل الصغير:

إن الجديد الذي يدعونه أدبا  
يموت في يومه هذا إذا وهبا

وقال عباس محمود العقاد:

إنه نثر فني إذا اكتملت فيه عناصر النثر

وقال عمر أبوريشة:

إنها هجمة صهيونية على لغة أمتنا  
العربية لتحطيم الصور الجمالية بها.  
ولقد قيل: إن من الشعر لحكمة وأن من  
البيان لسحرا

وقال دعبل الخزاعي:

إني لأفتح عيني حين أفتحها

على كثير ولكن لا أرى أحدا  
فقد كثر الشعراء، وقل الشعر. إسوة  
بقول شوقي: إذ كثر الشعراء، قل الشعر.  
وكثرة الشعر والشعراء، قد تنم للوهلة  
الأولى، عن حيوية الابداع وخصوبتها لكنها  
تنم، في العمق عن غياب أو فتور المكابدة  
الشعرية، وهشاشة المعايير الشعرية  
واستسهال القول الشعري وارتخاؤه.  
وقد كانت الحداثة النظرية وراء هذا الباب  
المشرع.

فبدافع من المبدأ الحداثي الذي يقول (لا  
قوانين أو قواعد إذن يتبعها شعراؤنا  
ليدخلوا عالم الحداثة. لا منطق أو  
إيديولوجيا لها. إنها قيمة، حالة. حرية في  
الفكر والفن) أصبح حبل الشعر متروكا  
على غاربه، وأصبح حماه مستباحا  
للواردين والقاصدين، أصبح الشعر، باسم  
الحداثة، في حل من القوانين والقواعد  
والإيديولوجيا. وذاك هو واقعه وإشكاله،  
بالتحديد.

وبدافع من المبدأ الحداثي الآخر الذي  
يقول: (لا إبداع بلا حداثة، ولا حداثة بلا

إبداع). أصبح الشاعر يكتب الشعر وفق  
معايير ومواصفات الشعر الخاصة. أي  
يكتب ليحقق ويرضي الحداثة لا الشعرية،  
ويغدو نصه لذلك، تمرينا في الحداثة أكثر  
منه إبحارا شعريا. أصبح الشاعر الحداثي  
في أكثر الحالات، يُصغي بأذن إلى وجدانه،  
ويصغي بأذن أخرى إلى تعاليم ووصايا  
الحداثة. وفي تناوحيه بين القطبين ضيع  
الحداثة وضع الشعر.

ولقد أضحى الشعر على يد الأجيال  
الجديدة مشكلة، وأضحت الحداثة في  
مأزق، وكل محاولة لنفي هذا الواقع هي  
بمثابة ذر الرماد في العين.

هذا من قول الأستاذ نجيب العوفي في  
المغرب.

ويقول المغربي عبد اللطيف اللعبي:  
(الحداثة بالنسبة لي، تكمن في طاقة التغير  
والتمرد، فالشاعر الحديث هو الذي يطيح  
بالمقدسات) اللغوية والتعبيرية الحساسة  
هو الذي يستطيع، كذلك، أن ينتقي، داخل  
زلال التحول، عناصر الاستمرار  
الديناميكية شرط أن يطورها كيفيا.

وفي السياق ذاته، يرى محمد بنيس، أن  
على الكتابة كيما تعتمد بماء الحداثة  
وتنخرط في معمعان المواجهة والتأسيس،  
أن تقوم بسلسلة من الأفعال التدميرية  
يسترعها على النحو التالي:

أن لنا أن نخرب الذاكرة كآلة متسلطة  
- تدمير القوانين العامة  
- تدمير سلطة اللغة  
- تدمير النحوية داخل النص  
- تدمير السيادة  
- تدمير سيادة المعنى واسبقيته داخل  
النص

- تدمير استبداد الحاضر

أما عن خصائص وصفات وغايات النص  
الحداثي المقترح، بعد هذا المسلسل



التدميري البدئي. فهي حسب تعبيره واستعراضه أيضا. توفق إلى اللانهائي واللامحدود. يعشق فوضاه وينجذب لشهوتها. الإبداع حين يخضع للوعي. للتعقيد، يعلن موته.

نقل اللغة إلى مجال الغواية والمتعة الوصول إلى حالة الحضرة الشعرية، بالنص وفي النص. زمان الشعر متشكل من منظومة الدواخل، إنه النفس، إنه إيقاع الوعي واللاوعي في تجلياته التي لا ضابط لها. ومن ثم، فإن الكتابة نزوع مغاير لعالم في النص وبالنص.

ويقول الأستاذ انطون مقدسي في هذا الصدد: (فالنص الحديث لا يقول إلا ذاته، أي أنه مستقل عن كل موجود أو نص خارجه كالطبيعة أو المجتمع وغيرهما... أو متعال عليه. لا بل هو مستقل عن كاتبه، عن واضعه، مكتف بذاته وعلبك إما أن تقبله، وإما أن ترفضه. أنت حر. فلا يصف أية طبيعة، ولا يتحدث عن أية ظاهرة اجتماعية؛ ولا عن أي شخص بل هو مبتدع ذاته.

معنى هذا أن الحداثة تسبح في مجرتها الخاصة، وتمارس طقوسها السرية المغلقة المستقلة والمكتفية، بمعزل عن جاذبية وضوضاء المجتمع والتاريخ والايديولوجيا، وما شاكل فهي حداثة متعالية ومحيدة وهي ايديولوجيا على الايديولوجيات أو هي بعبارة اللاأيديولوجيا.

فالنص هو المبتدأ والخبر. والايديولوجيا، في منظور الحداثة العربية مقولة رثه متجاوزة. أنهكها طوال الاستعمال وأنهكت معها اللغات والرؤى والأشكال لكن من المعلوم أن التنصل من الايديولوجيا، هو شكل ما كر من أشكال

الايديولوجيا. إذ لا حياد ولا تعالي ضمن عالم مليء بالصراع والنزاع، وهروب الحداثة العربية بالنص إلى النص، هو، في التحليل الأخير هروب من فواجع ومواقع الواقع وتصعيد لها وتنفيس عنها في الوقت الذي تدعو فيه بياناتها وطروحاتها إلى تدمير وتفجير وتغيير هذا الواقع ومن ثم يمكن القول بأن الايديولوجيا الضمنية للحداثة العربية، بعد تجريدها من مسوحها الخارجية هي ايديولوجيا المهادنة والمسالمة والهروب إلى الأمام. فتحت طائلة هذه الحداثة قامت (الهدنة) المريبة بين المثقفين والسلطة، بعد أن أفرغ خطاب المثقف، باسم الحداثة من شحنته الحرارية ومضمونه التاريخي والاجتماعي والايديولوجي، فتشكّن وتبين وتحدثن. ولم يعد يشوش على السلطة أمنها واستقرارها، وبدل أن تشكل الحداثة كما هو مؤمل منها، همزة قطع مع السلطة. صارت تشكل همزة وصل معها، بل صارت تشكل تاليا. همزة وصل مع الغرب ومع الصهيونية.

وفي اعتقادي إن التكوين الثقافي واللغوي لأجيال الشعراء يلعب هنا دورا حساسا في عملية الصوغ الشعري. والشعر في التحليل النهائي، لغة ثانية تتأسس على تخوم اللغة الأولى، ولا يمكن لهذا التأسيس أن يتم إلا بوعي لغوي بالغ الرهافة وواسع الاطلاع. وإذا أخذنا الجملة الشعرية، وهي عصب النص الشعري كنموذج ونواة لقياس درجة التحول الشعري ومدها. نلاحظ هذا البون الواضح بين الجملة الستينية والسبعينية من جهة والجملة الثمانية من جهة ثانية.

فقد كانت الجملة الأولى متماسكة أسلوبيا معجما وتركيبا ودلالة وإيقاعا، يعلق بعضها ببعض ويأخذ بعضها بسبب من بعض حسب تعبير الجرجاني.

منهم لإيجاد إيقاع أرحب قاموا بمحاولات في مزج التفاعيل وأصبح عدد لا يحصى من النغمات التي تساعد على اقتناص التجربة الفنية وفي رأيي الخاص أن هذا المزج ستكون له الغلبة مستقبلا ولاحظت أن بعض قصائد النثر الجديدة تخضع لبعض النغمات التي يمكن استخراجها من مزج (المتداول) و(الرجز) و(المتقارب) وربما دعاني إلى هذا التأمل. إيماني بضرورة الإيقاع.

والآن وقد استمعنا إلى بعض الآراء في الحداثة، منها المغالي، والمشفق عليها، والمعادي لها، كالأستاذ نجيب العوفي الذي أوصلها إلى أنها تكون همزة وصل مع الغرب والصهيونية ولنترك ذلك جانبا. ونأتي ببعض نصوص الشعر الحديث. لتقيموا غثه وسمينه، فقد كتب الأستاذ سعد الدوسري قصيدة نشرها في مجلة المدى الشعرية. والتي كان يرأس تحريرها الأستاذ سعدي يوسف. تحت عنوان هي المغارة وأنا القاتل - قال: صدقيني حين أقول لك بأنني خرجت من فيضان الأحذية برأس تسندها صخرة على شكل امرأة ذات أذناء مترهلة، وحوض تهاوت عظامه الهشة. هزرت رأسي كي أسقط عنها لكنها تشبثت بي. صرخت. سيغيضون مرة أخرى وسيحدثونني عوى الهواء من حطام حوضها. هذه سلالتي. (انتهى النص) وهذا نص. للدكتور خليفة الوقيان بعنوان. (عصفورتان)

عصفورتان فوق عذق نخلة تُغردان  
تفرقان في أريكة يزينها الندى  
تهزها نسائم شفيفة الصدى  
تقران سكرًا، تكورت حباته مذهبًا  
الماء من حولهما جداول مزخرفة  
تحوك ثوب الشمس. معطفًا

كان نفسها طويلا وحارا نسبيا ينضج بمكابدة الشاعر الجمالية ووعيه بقوانين الصنعة الشعرية. في حين تحررت أو تخففت الجملة الثانية، الثمانية من قيود هذه الصنعة وأعبائها، وانطلقت على سجيته، فوقعت في وهاد النثرية واللغة العادية أي في وهم التشكيل النثري، حسب تعبير أدونيس بدافع من تأسيس لغة شعرية جديدة تتجاوز وتتخطى اللغات السابقة.

والنثرية على وجه التحديد هي التي أدت إلى اختلاط الأوراق واللغات الشعرية وانفلات المعايير والمقاييس سواء على مستوى الإنتاج الشعري أو على مستوى التلقي الشعري. بحيث ضاع أو كاد ذلك الميثاق الضمني المشترك بين الشاعر والمتلقي وتكاثر ظباء الشعر على خراش. فلا يدري أيها يصطاد. ومعلوم إننا عندما نكتب نكتب ضمن عرف أدبي. كما قال جوناثان كولر.

ولعلني هنا أضيف إلى ذلك ما قرأته في جريدة الحياة الصادرة في ١٤ أيلول سنة ١٩٩٣ رأيا للشاعر محمد سليمان. يقول الإنجاز الرئيسي لشعراء السبعينيات لا يتعلق بقصيدة النثر لأن معظمهم شبوا في الستينيات أوائل السبعينيات في مناخ كان يوجب أساسا بقصائد التفعيلة، وكانت قصيدة النثر شاحبة إلى حد ما خصوصا في مصر لكن ذلك لا يعني أن شعراء السبعينيات أخذوا موقفا من قصيدة النثر، فقد كتب عدد منهم هذه القصيدة، وبعضهم كان يكتب قصيدة طويلة تتكون من مقاطع تفعيلة ومقاطع نثر. وبالنسبة لي يتضح هذا المزاج منذ ديواني الأول (أعلن الفرح مولده سنة ١٩٨٠) والديوان الثاني (القصائد الرمادية) ١٩٨٣. لكنني أحب أن أضيف أن بعض السبعينيين في محاولة

مفضض الأردن

مر عليهما فتى

في كفه نمت عناكب الحجر

فهبنا مذعورتين

فشك نول النخلة الرحيمة

قلبيهما بوخزة أليمة.

فانسفحت فوق يد الانسان

قطرتان

وقال ميشيل مرقص :

- صلاتي أقوى من الآلهة -

أمسح الجبين بالإثم تنضح الخطايا

محركة الآلهة

أمسك دخان القاطرة

أخلع حذاء الشمس

صلاتي أقوى من الآلهة.

وقال الشاعر حسين مردان :

قمر

قمر. قمر. قمر

وتسطع الصور

الشمس والحالوب والألوان والسحر

قمر أحلى من السحر

أحلى من الغناء في مضارب العُجْر

أحلى من القمر. قمر.

حاجبها وتر. وعنقها ثمر

وثرها مدفاة تقذف بالشرر

وكفها لو مر بالحجر لأينع الزهر

أحبها أحب في مشيتها الحذر

كانها تمشي على درر

أحب في عيونها الحور

أحبها.

أحب من خالها البشر

قمر. قمر. قمر

وبعد أن استمعنا إلى آراء في الحداثة،

وقرأنا بعض نصوص منها. فإنني أقول

بأن على من يكتب في الحداثة أرجو أن لا

يوغل في الغموض وأن لا يهوم في

اللامعقول، وأن يجعل كتاباته قريبة إلى

ذهن المتلقي، المتعلم والعادي ليكتب لهذا

الإبداع الاستمرار والبقاء وأن لا يكتبوا كما

قال أحدهم بأننا نكتب في اللاوعي لتأتي

الأجيال القادمة لتفهم ما نكتب الآن. ولقد

حكم على نفسه صاحب هذا القول ومن

شابهه على أن يبقى نتاجه بعيدا كل البعد

عن التداول والفهم. وهذا ما سيجعله في

لحد النسيان.

أيها الحداثيون اكتبوا ما نستطيع فهمه.

لننسجم معكم ونتعاون على خلق وعي

جديد في هذا المضمار. ولا تكونوا كما قال

محمد بنيس. بأنه يريد أن يدمر كل شيء

كما يبنيتها في بداية الحديث.

تدمير القوانين العامة، تدمير سلطة

اللغة، تدمير الذاكرة كآلة متسلطة

تدمير النحوية داخل النص

تدمير السيادة

تدمير سيادة المعنى

تدمير استبداد الحاضر

لذا أرجو أن نبتعد عن كل هذه التدميريات.

لنحاول أن نبذل في مجالاتنا بلغتنا الغنية

الساحرة الجميلة، ليفهمها من في المغرب،

ومن في المشرق ومن في الشمال ومن في

الجنوب.

وشكرا.

لوحة الغلاف:

سعيد الطه